٨

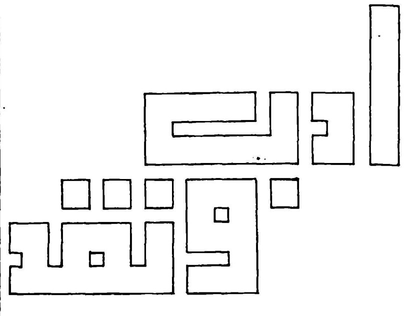
أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى





مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثامن
السنة الأولى
اكتوبر
نوفمبر ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش.

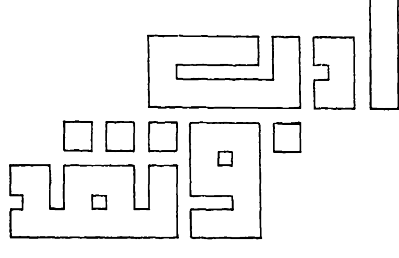
□ مستشارو التحرير
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالي ٢٣ ش عبد الخالق ثروت
القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

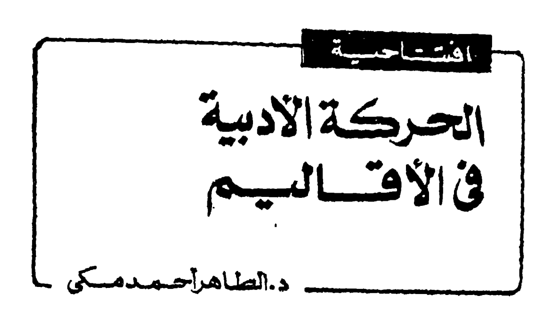


يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـــذا العـــدد :

صفحة

صفحة



كانت مشاعرى وانا آخذ طريقى الى مهرجان الشعر الذى اقامه النادى الادبى فى كلية الآداب بقنا على مسرحها منذ اسبوعين ، مزيجا من اللامبالاة والمجاملة ، رغم ان قائمة الشعراء الذين سوف ينشدون فيه بلغت خمسة عشر شاعرا بالتمام والكمال .

وكن وراء هذا الاحساس المتشائم ندوات كثيرة رايتها فى القاهرة، على امتداد سنوات طويلة ، فى جمعيات ادبيـة متعددة ، تتزاحم فيها اسماء شعراء كثيرين ، بعضهم يجىء من وراء الماضى ، ويحاول ان يفرض على الحاضر ، وشبان يحاولون ان يجدوا لهم فى زحام الشهرة والنشر طريقا ، وان يسمعوا الآخرين ما عندهم وسط صخب الحياة وضجيجها ، ونقاد بعضهم شهر بأنه يتثاءب وهو ينقد ، وآخر عرف بأنه يجامل وهو يقيم ، وثالث تعود ان يمصر اسمه دون ان يحضر ، وامضى الى المهرجانات المعلن عنها ، فاذا كل ما قرأت عنها فى اعلانات الصحف او صفحات الأدب ، زيف لا يعكس الواقع ، وتزييف لا يمثل الحقيقة ، واذا بالشعراء لا يبلغون نصف العدد المعلن عنه ، والنقاد غير الذين ذكرت اسماؤهم ، والمستمعون فى حجم الشعراء او دونهم عددا.

هذه الصورة فى تنامتها كانت وراء تثاقل خطـوى وانا ذاهب الى مهرجان الشعراء فى قنا ، فلمـا اخذت مكانى فى القاعة ، واخذت اتأمل ما حولى ، وجدتها غاصة بجمهور جـاء يسمع ، والشعراء الذين وردت اسماؤهم فى قائمة الدعوة حضروا جميعا ، وانضم اليهم آخرون من جمهور القاعة ، صعدوا الى المنصة ، يحيون الجمع بشعر مرتجل ، ولم يتحـرك احد من الحضور منصرفا الا مع آخر شاعر ، وبعد سماع آخر تعليق .

امام اقبال الجمهور على الشعر الذى يلقى ، وحسن استماعهم له ، وجودة ما انشد المبدعون ، لم اعد مجـاملا يصفق دون ان يعى ، ويستجيد ما يسمع دون أن يتبين ما فيه من روعة ، وغمرتنى يقظة اصبحت اهتماما، فمتابعة ، فاعجابا ، فاندماجا مع المبدعين والمستمتعين ، ومحت هـذه اللحظة المتوهجة كل ما ترسب فى اعماقى من رتابة ندوات القـاهرة وشحوبها ، وما تثيره من ملل يبلغ حد الغيظ احيـانا .

كان الشـعراء شبابا كلهـم ، بين الثامنة عشرة والثلاثين ، وكلهم اقرب الى البداية منهم الى النهـاية ، واول ما هزنى منهم ، واحيـا فى اعماقى ذابل الأمل ، وازهر شاحب الرجـاء ، القاؤهم العـربى الجميل ، فلا تلجلج فى الالقـاء ، ولا خلل فى الأصوات ، وانما كل حرف من العربيـة يأخذ حقه فى النطق جهـارة او خفوتا ، مدا او قصرا ، ولا خطـا فى ضبط الكلمات بنية أو آخرا ، حتى مقدم البرنامج ، وكان شابا ومرتجـلا ، لم تخنه لغته مرة واحـدة ، وهو يعلـق ، ويتحدث على البديهـة ، فى نطاق ما تقتضيه المناسبة ، بصـوت فخيم ، ذكرنى بتلك النبرة الشـجية التى ميزت القـاء عمالقة الجيل السابق .

صعب على أن اقيم بدقة الشعر الذى سمعته ، لأنى اومن دواما ان الفن الجيد لا يكشـف اسراره مع القراءة الأولى ، فما بالك بالسماع ، ولكن ذلك لا يحول دون ان ابدى بعض الملاحظات العابرة ، وقلتها هناك امام الشـعراء وجمهور المستمعين انفسهم ، حين توسموا فى بعض الخير ، فعهدوا الى بأن اقـول رأيى فيما سمعت ، والحوا ، واصروا ، رغـم اعتذارى المتكرر .

كان الشعر الذى القى عموديا فى اكثره ، صحيحا من حيث اللغـة والبناء ، سـليم الموسيقا فى مجمـله ، يستخدم من تقنينات الشـعر الحديث : الحـوار ، وتوظيف التراث ، والتجسيم ، والتجسيد ، ويتكىء بعناية على الصـورة الشعرية الجيدة ، وبعض الشـعراء غاب عليهم

التشاؤم على نحــو اعترف بأنه ازعجني ، نقــد آلمني أن تكــون هذه : وهم الشــباب الغض والمرتجى ، نظرتهم الى الحيــاة ، مــع ادراكى لضواغط الحيــاة التى يتعرضــون لها ، والمعــاناة التى يعيشونها ؛ ولقد وددت لو انهم تعلقوا بالأمل ، وبشروا بالتفاؤل ، وناضلوا من اجل تغيير الواقع المرير الذى نشكو منه جميعا .

وعتبت عليهم كذلك ، أن قصائدهم تدور كلها حــول الحب والمراة ، وهما أمران مهمان فى الحيــاة دون شك ، ولكن من الخطــأ ايضا ان نتصور انهما كل الحيــاة ، وأن حركة الشــعر وقف عليهما . فهناك الكثير الذى يمكن ان تقع عليه احاسيس الشاعر اذا وسع دائرة تجاربه وخبراته ، وتجــاوز ذاته وهمومه الشخصية الى العــالم العريض حوله ، فى جوانبه الايجابية والسلبية على السواء ، وهنــاك فى عالم الفلاحين ، ودنيــا العمــال ، ومجتمع الكادحين ، والذين يصنعون الحيــاة فى وطننا ، والذين يدمرونهــا ايضا ، الكثير الذى يستحق التــأمل ، ويثير الانفعــال ، وجدير بالتصوير والتعبير عنه .

والحق ان شاعرين على الأقل لم يكن غزلهما على ظاهره ، وانمــا وظفاه للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية ، وهو أمر حمدته لهما ، كما ان هنــاك من أسر الى بأن قبضــة مباحث أمن الدولة خانقة فى الأقاليم ، فهى تدس انفها فى كل شىء ، التافه والخطير ، الحركة والتعبير ، تلاحق اللائى يضعن النقاب فى الجامعــة ، والذين ينشدون الشــعر الوطنى فى النــدوات وان شعراء المهرجان كلهم بين طالب وموظف ، وان ما قالوه لا يمثل اتجاههم الغالب ، وان دفاترهم الخاصة تضم شعرا وطنيا كثيرا وجيدا ، يصور همومهم مواطنين يحلمون بوطن اكثر سعادة وعدلا .

ولحظت ان المراة تمثل ما يقرب من ثلث الجمهور المستمع ان لم يكن اكثر ، على حين خلت منهن قائمــة الشعراء المنشدين ، ولم اتردد فى الالقاء بملاحظتى علنا ، وجــاء الرد سريعا : ان بينهن شاعرات من المستوى نفسه ، ولكن التقاليد الضاغطة لاتزال ترى فى المراة الشاعرة شيئا غير محبب ، اذا استخدمنا التعبير المهذب ، وهى مخلفات غير صحية اتمنى أن نأتى عليها بالثقافة والتوعية والشــجاعة ، لأن فتياتنا يملأن الجامعة هنــاك ، ويعملن فى كل المجــالات ؛ ومن حقهن ان يمارسن اسمى ما يملك الانسان ، وهو القــدرة على التعبير عن مشاعره ازاء ما يرى ويحس ، وانهــا لتفرقة غير مقبــولة ان ترتضى منهن ان يكن رسامات ، وعازفات موسيقى ، ثم نضيق بهن شاعرات ، أو كاتبات .

كان عتب الشعراء على العاصمة ممثله فى صحافتها وإذاعتها وتليفزيونها ومجلاتها الأدبية كبيرا ، فلا احد يهتم بهم ، او يعنى بما يرسلون فى البريد . ولم تكلف الاذاعات نفسها يوما ان تستجيب لهم ، ولم يحاول التليفزيون مرة واحدة ان ينقل لهم مهرجانا على امتداد تاريخه ، وهم يشعرون حين يوازنون بانفسهم بين ما يقرأون فى الصحف ، او يسمعون فى البرامج المختلفة ، او فى الأمسيات الشعرية ، انهم ليسوا دون الآخرين موهبة ، ولكنهم ليست لهم اية حقوق . والشقة بينهم وبين العاصمة بعيدة ، والتردد عليها يكلف وقتا ومالا .

واكثر ما قالوه صحيح ! وتذكرت على الفور أن مدير تحرير هذه المجلة الناقدة **فريدة النقاش** اقترحت ونحن نخطط لموضوعاتها ، أن يتضمن كل عدد منها دراسة علمية مستفيضة للحياة الادبية فى اقليم من اقاليم مصر المختلفة ، ولكن تزاحم المشاغل وتعقدها حولنا قعد بنا عن تنفيذ الاقتراح على النحو الذىنتمناه ، ولكنه لايزال فى الخاطر ، ولعل فى اعداد قريبة نجعل منه شيئا واقعا ، فنلقى بعض الضوء ، ونعطى شيئا من الحق، لأدباء الأقاليم المنسيين والمظلومين .

مصر بخير ، ولكن خيرها الآن فى الاقاليم ، فاذا اردنا ان نعيد الى حياتنا الادبية رونقها وبهاءها ، وقوتها وصلابتها ، فلنترك وراء ظهرنا حياة الاحتراف والافتعال فى القاهرة ، ولنبحث عن الأصالة والعفوية هناك ، بعيدا ، فى قرانا ومدننا الصغيرة ، ولنحاول ان نمد اليوم يد العون ، وان نجنبهم اليأس والاحباط ، وهما شر ما يصيب اديب او فنان .

د. الطاهر احمد مكى

هل الثقافة العربية مأزومة؟

حلمى سالم

منذ سنوات عديدة ، والحديث متصل حول « أزمة الثقافة العربية » .

وقد استقبلت حياتنا الفكرية العربية موجات متتالية من الاجتهادات بصدد توصيف الأزمة وفحص أسبابها وتلمس سبل تجاوزها ، قام بها نفر جاد من المفكرين والباحثين والمثقفين العرب — جيلا اثر جيل ومدرسة اثر مدرسة — على اختلاف مواقعهم الفكرية والاجتماعية .

فهناك الاجتهادات التى رأت ان أساس الأزمة هو أساس « سياسى » ، يتداخل مع أزمة الديمقراطية فى البلاد العربية .

وهناك الاجتهادات التى نظرت للأزمة باعتبارها أزمة « العقلانية » فى الفكر العربى .

وهناك الاجتهادات التى جعلت جوهر الأزمة يكمن فى خلل الصياغة السليمة بين « التراث » و « التجديد » أو بين « الأصالة » و « المعاصرة » .

وهناك الاجتهادات التى ربطت الأزمة بالطبيعة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلدان « العالم الثالث » عامة ، والعالم العربى خاصة ، ضمن الاطار الواسع للثقافة « التابعة » .

وهناك وهناك وهناك .

جهود جادة طرحت السؤال وساهمت فى الاجابة مساهمات هامة وكبيرة .

* * *

على ان السؤال لم يطرح ، مرة ، فى صيغته التالية :
هل حقـا هنــاك ازمة فى « الثقافة العربيــة » ؟ او على الادق :

ما هى ، بالضبط ، الثقافة « المــأزومة » ، فى حيــاتنا العربيــة ؟

واية ثقافة هى المقصودة ، على التحقيق ؟

* * *

ان التأمل الفاحص فى الســؤال بصيغته هذه ، سيفتح امامنا طرقــا فى القضــية متنوعة ومختلفة عن الطرق التى كان الســؤال بصوره السالفة يؤدى الى اجابات عنها ، وان كانت اجابات هامة وكبيرة .

وعند هذا السؤال ، يمكن ان تنفتح فكرة يشير مؤداها الى ان الحديث المتصل عن « ازمة الثقافة العربية » ربما كان — من اساسه — غير صحيح، او — على ادنى حد — منطويا على مغالطة عظيمة .

وتضيف الفكرة : ان الأزمة ، انما هى — فى حقيقة الحال — ازمة ثقافة الطبقات المسيطرة فى البــلاد العربية ، وليست ازمة «الثقافة العربية» على اطلاقها الذى يرى للثقافة العربية « كتلة » كاية واحدة .

وتخلص الفكرة الى ان الثقافة النقيض لثقافة الطبقــات المسيطرة ، هى — على عكس ما يرى القــائلون بالأزمة — فى حالة ملحوظة من حالات نموها وتطورها الكبيرين .

ولنفصل الفــكرة قليــلا .

* * *

ان معظم الذين يرون ان « الثقافة العربية » تعيش حالة « ازمــة » شديدة ، ينطلقون من مفهــوم للثقافة العربيــة « يطابق » بين الثقافــة السائدة التى تنتجها وتروج لهــا الطبقة السائدة (الســائدة ســياسيا واقتصاديا واجتماعيا وايديولوجيا) وبين مجمل الثقافة العربية .

ومثل هذه « المطابقة » تنطوى على مزلق نظرى ، يتجسد فى الخلط بين « الجزئى » و « الكلى » حتى يستحيل الجزئى مسحوبا على الكلى ، مساويا له ومطابقا .

كما ان مثل هذه « المطابقة » ، تنطوى على الوقوع فى خطــا الرصد الواقعى والاجتماعى .

ان اصحاب نظــرية « ازمة الثقافة العربية » يتجــاهلون ان هناك ثقافتين لا ثقافة واحدة : ثقافة الطبقــات السائدة القاهرة ، وثقــافة الطبقات المسودة المقهورة ، اى : الثقافة البرجوازية ، والثقافة التقدمية .

والواقع ، ان الثقافة التى تعــانى أزمة شديدة ، هى ثقافة الطبقات السائدة القاهرة .

وهنا ، نحب ان نشير الى اننا حينما قلنا بوجود « ثقافتين » . مشيرين الى الخلط بين « الجزئى » و « الكلى » ؛ لم يكن القصد من القول الزعم بأن انفصالا عسفيا يشطر الثقافة العربية شطرين معزولين ، ولا الزعم بان الثقافة « البرجوازية » مجرد جانب جزئى قليل فى الكل العام للثقافة العربية .

على ان ثقافة الأمة ، عادة ، هي جماع ثقافة كل الطبقات التى تشكل هيكل الأمة الاجتماعي . وثقافة الأمة ، بذلك ، ليست محصورة او مقصورة بثقافة طبقة من طبقاتها .

وصحيح ان كل مرحلة تاريخية ، بحسب معطياتها وتركيب القوى الاجتماعية بها ، تبرز واحدا من عناصر هذا الجماع الثقافى ، ليصبح الطرف الأوسع تأثيرا والأبرز دورا (وهو فى حالتنا هذه : الطرف البرجوازى) نظرا لتصديها لقيادة العمل الوطني والاجتماعى فى فترات صعودها التاريخى ، لكن ذلك لا يعنى — بحال — الغاء الأطراف الأخرى فى هذا الجماع الثقافى .

على ان اللحظة التاريخية الراهنة ، قد تركت لمسات جديدة على الوحدة التركيبة الاجتماعية — الثقافية العربية .

فمثلما شاركت هذه الطبقات السائدة والحاكمة — فى مجتمعاتنا العربية — طريقها المسدود ، على الصعيد السياسى ، فقد شاركت هذه الطبقات الطريق نفسه ، على المستوى الثقافى .

ان هذه الطبقات البرجوازية التى تصدت لقيادة بعض حلقات ومراحل النضال الوطنى والسياسى والاجتماعى العربى ، قد وصلت اليوم الى مأزقها النهائى : الذى تجسد ، ويتجسد ، فى عجزها الكبير فيما يتعلق بالمسألة الوطنية ، سواء من ناحية مواجهة (اسرائيل) أو ما سمى (بالصراع العربى الاسرائيلى) أو من ناحية مواجهة الامبريالية ، فى صورتها الحديثة المتجددة .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاجتماعية ، عن انجاز وعدها بالعدل الاجتماعى و (تذويب الفوارق بين الطبقات) وتوفير حياة اجتماعية كريمة للشرائح البسيطة الفقيرة من شعبها الذى أولاها قيادته نظير هذا الوعد الموعود .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاقتصادية ، عن تحقيق دعواها بانجاز اقتصاد وطنى (مستقل) .

ويتجسد ، اخيرا ، فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمهمة الديمقراطية ، عن تحقيق مجتمعات ديمقراطية حقيقية .

ان هذه الطبقات ، ازاء هذا العجز المتعدد ، تنكص اليوم او تنقلب على مجمل دعاواها وشعاراتها السابقة .

****

وإذا انتهينا للصعيد الثقافي ، سنجد ان هذه الطبقات ، مثلما انقلبت على دعاواها وشعاراتها بخصوص المهام الوطنية والاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية ، فانهما تنقلب على دعاواها وشعاراتها في الفكر والثقافة ، لتصبح — كما نرى بوضوح — اضيق صدرا بالاتجاهات الليبرالية والعقلانية والعلمانية والحداثية في الفكر العربي ، ناهيك عن الاتجاهات الفكرية التقدمية .

انهما — باختصار — تنقلب (حتى) على اعلامهما ورموزها الفكريين ، الذين ساهموا ، في لحظة سابقة ، في دفع هذه الطبقات الى صدارة المد الوطني في مقدمة قيادة مرحلة النهضة ، أو ما كان ينبغي ان يكون — بحق — مرحلة النهضة البرجوازية العربية الحديثة !!

ليس غريبا اذن — في هذا السياق — أن تتنكر هذه الطبقات للنزوع العلماني والعقلاني لمفكرين برجوازيين كبار مثل زكي نجيب محمود ولويس عوض ؛ أو — حتى — للنزوع التراثي التجديدي لمفكرين اسلاميين مستنيرين مثل عبد الرحمن الشرقاوي وحسين أمين ، مثلما فعلت منذ نصف قرن مع علي عبد الرازق وطه حسين .

وليس غريبا — في هذا السياق — ان تنبعث ، أو تبعث ، شتى الاتجاهات السلفية والثيوقراطية والرجعية في الحياة الفكرية العربية .

كل هذه العلامات ، انما هي تعبير عن « أزمة الثقافة البرجوازية العربية » تحديدا ، لا عن ازمة « الثقافة العربية » في اتساعها العريض .

* * *

ولقد انفجر الحديث مجددا ، بعد حصار بيروت عن أزمة الفكر العربي ، مثلما انفجر من قبل بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبعد أكتوبر ١٩٧٣ ومشتقاته من صلح ومعاهدة وسلام (مصري اسرائيلي) وشقاق (مصري عربي) .

عاد الحديث بعد حصار بيروت مشتعلا بنار حرائق بيروت وغارقا في دم الفلسطينيين : عجز العقل العربي ، انهيار الثقافة العربية ، وما الى هذا القبيل من مترادفات اليمة .

والحق ، ان الحقيقة التي جلتها حرائق حصار بيروت ، كانت تعبر عن « انهيار جذري » .

لكن الذي غاب عنا — وعن المتحدثين عن ازمة الفكر العربي برمته ، خاصة — هو التحقق من ان هذا الانهيار الجذري كان — في جوهر الحال — انهيارا جذريا للفكر العربي البرجوازي ، كتجل من تجليات الانهيار الذي أصاب الانظمة والطبقات التي أفرزته وسيدته في سماء العرب .

ان المهزوم الاول فى بيروت،كان الأنظمة العربية وفكرها ، لا الشعوب وفكرها . فالشعب العربى فى بيروت هو الذى صمد ، والثقافة الثورية التقدمية العربية فى بيروت هى التى صمدت .

بل ان صمت بعض (الشعوب) العربيـة فى اقطارها ، هو ــ فى حقيقة امره ــ صمت يضاف الى رصيد الانهيار للأنظمة العربيـة ، لا لهـذه الشعوب بالتحديد . تلك الأنظمة التى تمارس على شعوبها اشكالا من الكبت والقمع والعزل منعتهـا ــ وتمنعها ــ من مزاولة تعبيرها عن نفسها عبـر ما يزيد عن ربع قرن .

* * *

هذه الزاوية من معـالجة القضية ، تجعلنا نرى بوضوح ، ان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية غير منهارة وغير مأزومة ، بالمعنى الذى يســود الحديث عن « ازمة الثقافة العربية » بعامة .

وهنا ، نبادر الى القــول بان الثقافة الوطنية والتقدمية العربيـة ليست خالية من المشاكل الكبيرة ، فمثل هذا القول سيكون ضربا من ضروب الوهم الزائف والغرور الخرب .
فللثقافة الوطنية التقدمية العربية مشاكلها البـارزة ، ولعل اهمهـا مشكلة التواصل والاتصال مع جماهيرها العربية العريضة .

مع ما يرتبط بهذه المشكلة من مشاكل نظرية ونضالية : مثل مشكلة خصوصية الطرح المـادى الجدلى فى بلدان العـالم العربى ، وتطـويره تطويرا ينبع عن جملة السمات (الاجتماعية والثقافية والتاريخية) للبلدان العربية ، ضمن الأسس المنهجية العـامة لهذا الطرح المـادى الجدلى .

وليس الحديث عن « ازمة حـركة التحرر الوطنى العربية » الذى بدا يسرى فى الأوساط الثورية العربية فى الآونة الأخيرة ، الا اشارة ــ من بعض وجوهه ــ الى نصيب الثقافة التقدمية والفكر الثورى من هذه الأزمة .

ان المفكرين الذين يفحصون ــ نظريا ــ ازمة حركة التحرر الوطنى العربية يشيرون الى ان هذه الأزمة تنطوى على الافصـاح عن مشكلتين متشابكتين :

الأولى ، هى عجز الطبقات البرجوازية (التى تقود الحركة،حتى الآن) عن اكمال مسيرتها بالمـدى الذى تتطلبه مصلحة شعوبها .

والثانية ، هى افتقار الطبقات الشعبية للنمو والنضج الكاملين اللذين يؤهلانها لقيـادة العمل الوطنى بديلا عن الطبقات البرجوازية .

وبين المشكلتين تتفاعل الأزمة الكبيرة .
ومن هذا الضوء ، يمكن القـول ان « مشـكلة » الثقافة التقـدمية تختلف فى (طبيعتها) عن « ازمة » الثقافة البرجوازية .
ان مشاكل الثقافة التقدمية ليست ــ على اية حال ــ من نوع محنـة الانهيـار الذاتى والافلاس الداخلى التى تعانيها ثقافة الطبقات السائدة .

الأزمة هنا — فى الفكر التقدمى — هى ازمة نمو وصعود ، بينما هى هناك — فى الفكر البرجوازى — هى ازمة انحدار وزوال .

وثمة فارق جوهرى بين مشاكل « الحيــاة » ، ومشاكل « الموت » .

هو الفارق التاريخى بين بدايات تبلور طبقة ناهضة ، وبدايات انحدار طبقة سائدة » .

* * *

لقد شهد الفكر الوطنى والتقدمى العربى فى السنوات الثلاثين الأخيرة تطورات ملحوظة : عملت على توسيع آفاقه النظـرية والايديولوجيــة ، وعلى تنويع وتجديد الطرق التى يرتادها ، والقضايا التى يتصدى لهــا بالبحث والتحليل .

وشهدت الحياة الفكرية العربية قدرا خصبا من الاجتهادات والاطروحات الفكرية والسياسية والفلسفية والادبية الهـامة ، التى ساقها اصــحابها من منظور تقــدمى .

ان الابداعات الفكرية المتجددة والجريئة لكل من : **حسين مروة والطبيب تيزينى ومهدى عامل وادونيس وعبد الكريم الخطيبى وانور عبد الملك وسمير امين** ، وغيرهم ، لا يمكن أن تعد علامة على انهيــار الثقافة العربية ، بل انها — تماما — علامة بارزة على نمــو واتساع وثراء الفكر الوطنى والتقــدمى العـــربى .

بل ان المرء لا يكون مغاليــا او شاطا ، حينما يقــول ان وجه الثقافة الوطنية والتقدمية العربية على صعيد الابداع الادبى — كمثال — هو الوجه الأكثر اشراقا وعلوا فى الحيــاة الفكرية العربية .

ذلك ان الانتــاج الباهر لشعراء مثل : **محمود درويش وسعدى يوسف وعبداللطيف اللعبى وادونيس** ، او لروائيين مثل : **الطاهر وطار والطاهر ابن جلون وعبد الرحمن منيف واميل حبيبى وحليم بركات** وغيرهم، ليس الا دليــلا ناصعا على حيوية وتقدم الابداع الوطنى والتقدمى العربى .

ولسنا نود الاستطراد فى عرض المجــالات المختلفة فى حيــاتنا الفكرية والثقافية والابداعية ، فليس ذلك هو الغرض الأساسى . وحسبنا تلك الاشارة السريعة الى ما عرضنا فى مجــال الابداع الفــكرى والشعرى والروائى ، كمثــال .

* * *

اذن ، لمــاذا يسود الحديث ، بهــذا التعميم الخاطىء ، عن ازمــة الثقافة العربية بأسرها ؟ أو على الادق لمــاذا يبدو الأمر — فعــلا — كأنــه « ازمة الثقافة العربية الشاملة » ؟

الواقع ان عدة عوامل تتداخل — مجتمعة — لتصنع او لتصطنع هــذا الشعور العــام بأن هنــاك « ازمة شاملة » فى الثقافة العربية الراهنة .

من هذه العــوامل ، ان اغلب الحديث الاساسى حــول ازمة الثقافة العربية ، يصدر عن المفكرين البرجوازيين « العقلانيين — والمستنيرين — والعلمانيين » .

وهؤلاء هم ، حقــا ، اولى بالتأسى والتألم ، لأنهم هــم المخذولون الأساسيون فى طبقتهم وفى فكر طبقتهم ، وهم الذين زحزحهم التراجــع والعجز البرجوازى الى أواخر الصفوف محاطين بالانكار والشكوك ، بعد ان كانوا يتصدرون الصـــفوف محاطين بالتقدير والضوء الذى يليق بمفكرين رواد ، ابان فتوة طبقتهم وصعودها الوطنى ــ الاجتماعى ــ الفكرى .

لقد اصيب هؤلاء المفكرون بتخيبة امل داهمة ، حينما راوا ــ ويرون ــ تراجع القيم العقلانية والعلمانية والتجديدية التى افنوا اعمارهم فى سبيل تسييدها فى البنية الفكرية للمجتمع العربى .

ولمــا كان هؤلاء المفكرون (البرجوازيون) لا يتصورون فاصلا بين ثقافة « الطبقة البرجوازية » وبين « ثقافة الأمة » ، حيث الطبقة ــ لديهم ــ تساوى الأمة ، خاصة فى لحظات النهوض التاريخى الذى يقوده البرجوازيون، فان اى نكوص او ترد لثقافة البرجوازية يعنى عندهم ان ثقافة الأمـــة بأسرها فى خطــر .

ومن هذه العــوامل ، انخداع بعض المفكرين والمثقفين التقدميين بهذا التصور الذى تقــوم عليــه رؤية المفكرين البرجوازيين لانهيــار الثقــافة العربيـــة .

فقد انخرط كثير من المفكرين والمثقفين التقدميين وراء الفهم المغلوط ، وراحوا يتصايحون ــ هم الآخرون ــ بانهيــار « الثقافة العربيــــة » وازمتها وعجزها ، متناسين ان الازمة الاصلية هى ازمة الفكر البرجوازى المسيطر ، كواحد من مظــاهر أزمة طبقته المسيطرة .

بل لقد بلغ الانخــراط فى هذا التصور ببعض المثقفين والمفــكرين التقدميين درجـــة جعلتهم ينشدون العودة الى مرحلة رفاعة رافع الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم امين ، وغيرهم من رواد التحديث « البرجوازى » العربى، فى اوائل ما سمى عصر « الدولة الحديثة » !!

والواقع ان هذا النشدان انما يتجاهل ان قرنا ونصف قرن قد مرا منذ الطهطاوى حتى لحظتنا الحاضرة ، بما تعنيه هذه الفترة الطويلة من تغيرات وتطورات وتحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية كثيرة .

تغيرات وتطورات كثيرة ، ابرزها جميعا ان موقــع الطبقة البرجوازية ــ التى قادت العمل الوطنى ، السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى، طوال هذه الفترة ــ قد تغير ، لتصبح كابحا من كوابح العمل الشعبى الوطنى، وان طبقات اخرى قد بدات تصعد لتنجز ــ او لتستكمل ــ المهام الوطنية والاجتماعية والفكرية ، التى كانت منوطة بسابقتها ، والتى لم توف الطبقات البرجوازية المسيطرة شوطها الطويل الى مداه الــكامل .

وهنا ، ينبغى التأكيد على انه حرى بالمثقفين والمفكرين التقدميين ، الا ينداحوا خلف هذا التصور الذى يصدر عنه المثقفون والمفكرون البرجوازيون. حتى لا يقعوا فى مزلق الدعوة والترويج لبعث وترميم الثقافة البرجوازية وتطويل امدها . وهم المتقدميون .

ان الجهد الاساسى لهؤلاء المفكرين التقدميين ينبغى أن يكون موجهسا صوب تدعيم مواقع الثقافة التقدمية والفكر الناهض : تطويرا . وتعميقا ، وترسيخا . فتلك هى المهمة الأكثر جدارة من المناداة على الطهطاوى ولطفى السيد وقاسم أمين وغيرهم من المفكرين الذين ارتبط جهدهم العظيم بمعطيات ومهام تعدتها اللحظة التاريخية الاجتماعية الفكرية الراهنة .

* * *

اما أهم العوامل التى تساهم فى جعل الحديث عن «ازمة الثقافة العربية» حديثا عاما ، وكأنه الحديث عن « أزمة ثقافة الأمة » بأسرها ، هو عامل ذو طرفين :

الطرف الأول ، هو المبدأ المعروف من ان ثقافة الطبقة الحاكمة السائدة تكون هى — عادة — الثقافة السائدة والأكثر رواجا .

فالطبقة الحاكمة انما تحكم وتستمر ، بتسييد أدواتها الأيديولوجية والفكرية والاعلامية ، وهى — فى هذا — مالكة الاجهزة والمؤسسات والتقنية التى تجعل من ثقافتها وايديولوجيتها تبدو ان كما لو كانتا ثقافة وأيديولوجية سائر طبقات المجتمع .

اما الطرف الثانى ، فهو أن ثقافة الطبقات الصاعدة، هى ثقافة مضطهدة مضروبة مضغوطة من قبل الطبقات الحاكمة ، التى تملك تقنية نشر الثقافة واجهزة انتاجها وترويجها ، بينما الطبقات الشعبية محرومة من تلك الادوات.

فتظل محاولات كسر هذا الطوق ، محاولات مطمورة مغمورة فى الأغلب ، او ضعيفة تعتمد الجهد الذاتى (كما يحدث فى مصر ، كمثال) فى أحسن الأحوال .

فاذا تضافر الطرفان واجتمعا (ثقافة سائدة قاهرة للطبقة السائدة القاهرة + ثقافة مسودة مقهورة للطبقات المسودة المقهورة) بدا لنا الأفق كما لو ان الثقافة السائدة هى الثقافة الشاملة والوحيدة، وان اية ازمة فى هذه الثقافة الشاملة الوحيدة هى أزمة شاملة فى ثقافة الشعب بأسره .

وهى نتيجة خادعة .

اما العمل من اجل الا تصبح هذه الطبقة سائدة ، ولا تصبح ثقافتها — من ثم — سائدة ، والعمل من اجل الا تظل الطبقات الشعبية مقهورة ،

والا تظل ثقافتها ـــ من ثم ـــ مقهورة ، فذلك هو المناخ السياسى ـــ الاجتماعى لمعالجة الوضع برمته على المستوى التاريخى .

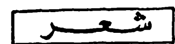
على ان المنتاح الفكرى له ، فانما يبدأ من « فض الاشتباك » بين مفهوم «الثقافة البرجوازية» ومفهوم «الثقافة العربية»فى عمومه ، ومن الكف عن الاستغراق ـــ لدرجة الغرق ـــ فى وهم ان الثقافة العربية مأزومة طالمـــا ان ثقافة الطبقات البرجوازية مازومة .

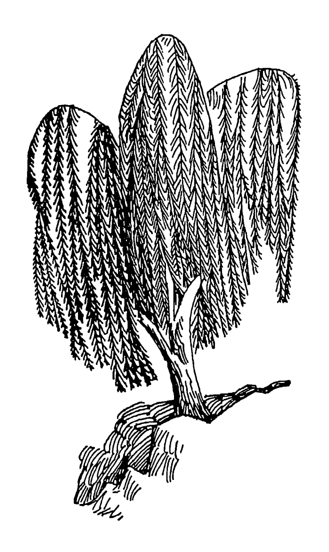
ليس المقصود هنا ، بالطبع ، ترك الثقافة البرجوازية تموت ، ولا دفعها للموت النهائى . ففى هذه الثقافة ـــ فى آخر الأمر ـــ جوانب علمانية وعقلانية وتجديدية ينبغى الاستفادة منها والحرص عليها ، ومن ثم ، التأسيس عليهـــا لبناء ثقافة جديدة لا تتنكر لكل جوانب الثقافة الذاهبة ، ولا تنخرط فى جوانبها المنهارة ، فى ان .

المقصود ، بالتدقيق ، أن نكف عن الانخداع والانخراط .

أن نلتفت الى ثقافتنا الوطنية الديمقراطية والتقدمية .

فلئن كانت هذه الثقافة ليست هى السائدة اليوم ، فانها ثقافة المستقبل القريب .





فرحٌ بالماء

محمد عفيفى مطر

١ ــ فصل الخبر المقدم

التف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
اغسل جسدى بالقش ورغوة الغضب وخناجر
العشب المسننة .
وافتض اختام الريح وكمون الندى فى البراعم
يسكن النحل تحت ابطى وبين اصابعى تختبىء
الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم الوان الطيف وتذريها على
جسدى المعلق بين الجوع والربيع
امتلىء شيئا فشيئا كاليقطين العسلى الأحمر المدلى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
انضج بطيئا

ب
ط
ى
ء
آ
وافرح بمراهقتى واكتشاف دمى
اتجلى للأطفال كرة أرضية لامعة تتدحرج
وللطاغية مؤامرة ملغومة
وللأحلاس الغاوين لغزا مطاردا
وانت تحت عينى حرث يتكور ويتجوف
لنــا المشيئة حيث نشــاء
وبين السرتين رغيف ينتظر الوارثين .

* * *

وهذا هو المــاء والمــاء والمــاء
والماء بوابة يفتح الليل اقفالها فتمر الخلائق :
هذى مخاصرة البحر للبحر ،
هذا زواج الينابيع ، والنهر يسحب محرمة العرس
منقوشة بالدنانير والعشب .. ينثر اقراطه
واساورة ، المــاء بوابة يفتح الصبح اقفالها :
هاهو الله يلقى تحياته شجرا
وحروفنا يطيرها فى فضاء الكتابة
صــــفوفا صــــفوفا ..
خلعت قميص دمى .. اشتبكت من حبائل اسمائه
لحظة الصيد ، اوقفنى فى مفاجاة السنبلة
لاستالف الطير ، يختدع الطير لى :
اهبطى فى سلام الغيوم البطيئة .. فلتهبطى
فرح القلب أعقده سنبلا سنبلا ..
هذه لحظة الصيد :
سرب الحمائم يدخل أبراج ذاكرتى ،
كل ورقاء من نعمة الحرف تجدل عش الكلام .
هــو الطــير .
هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات والخضرة المعتمة
تلاعبه فى سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت ،
معصمه ازدان بالأرض اسورة والبلاد الفسيحة
مرسومة فى مدارجه :

هاهى الأرض زهرية من رماد الهشاشة
منقوشة بالجمارين والخيل ، مكتوبة فى شظايا
العروش « النواويس » أسماء من ملكوا صولجاناتها ،
فوق فخارها المتكسر ما زالت القبلات القديمة دافئة
والخطى فوق وجه الجرانيت تصرخ
بين حطام العواميد والبهو آلهة تتكلم فى كتب الصلوات ..
استمع :
هاهو البحر يلبس أسورة الأرض يخلعها
والنساء الجميلات فى جسد البحر يفتحن لى طرق اللحظة
الملكية خضراء معتمة أو مشجرة بالحرير الرمادى
والحمرة القانية .
سماء الظهيرة مثقوبة ، ذهب الكون يهوى الى الماء
والبحر يفتح قفل خزائنه :
ذهب صاعد
ذهب هابط
والقباب على حافة الماء تخلع قمصان شهوتها الهاربة
وتطلق صرختها .
ـــ : راحل انت والذهب المتوحش فى لحظة المد
يبنى المدائن يحشد فى الماء قطعانه المعدنية ،
يبنى على الماء ابراجه والحمائم يسطقن من افق الموت ؟!
أم أنت تغسل قمصان صوتك فى كتب الماء تنتظر
البحر تمشى على وجهه وتؤاخى ـــ على صرخة الوقت
والمدن المستفيقة للموت ـــ بين النجيل المرابط فى
قدميك وبين المسافة وهى تمد طنافسها وترج على
القاع مملكة النوم واللغة العذبة الجامحة ؟!
ـــ : خلعت قميص دمى .. كل ما فيه أسماء نخل من
الغربة المستفيضة بين الأكف وبين العيون
القريبة فى الهمس ، افعال موت مقنعة برماد الهشاشة ..
ارحـــل ..
هذا هو الرقص .. انظره جسدا يتفرع
ايقاعه فى الفراهة والعنف ..
هاجسدى يتفكك فى الدهشة المستريبة ،
صيرنى الماء ماء والبسته صرختى ..
جسدى جسد البحر .. مابيننا وردة حية تتفتح
تفوى دمى بائتلاف الردى والفحولة
وأرحل .. والبحر عاصمتى وخطاى ،

اشاركه شهوات التنقل فى جسد الأرض ..
هل تفتح المدن المستفيقة للموت أبوابها للبريد
المسافر بينى وبين القبائل بالكتب الجارحة ؟!
بطيئا أساورها بين قيلولة الهاجرة
وبين الضباع المطيفة فى الحلم .
ماء ،
وهذا هو العرش .

***

هذا كرسى الانسان ممدود بين مخاضتى
الوطن الواســـع ،
مسقوف بشملة الليل المرتخية وعواميد
النهار الملىء بتغيرات الظل والنور
هذا كرسى الانسان .. تعشش فى مخرماته
الى يوم الوعد يمامة خضراء محجلة مؤتلقة
بالأمومة
أكلمها وتكلمنى ، تطيف على وجه الماء فانظر :
سيدة يتكشف عنها الزبد ويتفتح المحار .

***

هوت نجمة فاستضاءت ممالكها السبع ، وانتفضت
ناقة الماء منسوجة بالعروق المضيئة ،
مر سحاب كثير ، وفى الأرض أعجاز نخل على
هيئة الآدميين مصفوفة فى ممالكها ، الغيم يرمى
قناديله من فتوق الظلام السماوى ،
ينكشف الرمل فى خفة الحلم :
سيدة يتطاير بين ضفائرها سمك البرق
والماء ، ينكسر الأفق تحت خطاها .. فتهبط ،
فى الأرض أعجاز نخل على هيئة الآدميين
تهبط سيدة المـــاء والبرق ..
ـــ : من أى طين شبوته المقادير فخارة ، اى آنية
أنت منها تنضحت نارا مبللة وترشحت عضوا فعضوا
وقلبت بين يدى جنائنك السبع وانعقدت فى
سريرى براعمك اللهبية حتى استوينا قطافا دما ؟!

٢ ــــ فصل الأركان الملتبسة

للقبيلة نار مرمدة ..
ليس من جوهر النار الا دم جمرة فى رماد التذكر ،

طقس القرى وشميم الثريدة والبن والهيل صلصلة فى
بقايا القصيدة ،
نوم النساء تخطفه فزع الحلم :
كانت سماء زجاجية وغرابيب سود تدوم
كالعصف .. كانت تدق السماء فتثقبها والشظايا المدماة
تهوى ومن تحتها الطير والخيل اعناقها تطاير والنزف
يعلو ويعلو .. فيفتحن من صرخة الرؤية الجفن :
أرض مدى يتشقق من ظمأ طال موسمه ،
والشموس الخفيضة ترمى الجريد المسفع ،
والعشب رمل تذريه بين المضارب لافحة الريح ..
خيمة شعر تداولها الخرق والرتق ، شمس الرمادة
ذائبة فى احمرار العيون ابيضاض الشفاه الملحة ،
انتبذ الأهل من وقدة الصهد رمل الجحيم يديرون أرغفة
اللغو بينهمو يأكلون الأحاديث تأكل أكبادهم لهجات التذكر ،
ايديهمو تتلقط جمر الحصى ،
ويخطون فى الرمل يستقرئون الطوالع والقص
يستنهضون العرافات ارث القيافة والزجر ،
والشمس تدنو جمالتها اللهبية ..
هم حملونى شموسا تذيب اليرابيع والضب
راحلتى ظمأ كدسته التواريخ جوع يؤاكلنى جسدى ..
وانا من زمان القبيلة اصطحب الغول أسمع زمزمة
لاغتلام السعالى مع الجن
احمل سجع الألية والموثق الصعب ، والنهر
وجه الطريدة بين سراب السباسب .

* * *

وغلبنى الحال واعتورتنى واردات الحواس
وعوارض المشاهدة ، وكتاب الأرض يتقلب
بين التأويل فألمم من صدأ الحروف قائم الأمر
وفسحة البصيرة ..
للبلاد أطراف مبللة يغمرها الماء :
جدائل محلولة فى البحر تترسب عليها بلورات
الملح الفضى فيشتعل الراس شيبا
والطمث لما ينقطع .
اقدام مرتخية تتناسل بين أصابعها السراطين
والكائنات الهلامية والصدفية وغراء الزواحف

المتساندة والأعشاب المتوهجة .. وبينها وبين
الخطوة مسافة دم لا يجىء .
فم يتقرح فى شفتيه خراج الكلام وتعشش
الطيور بين اسنانه المفلجة .
وينمو الطحلب والنخل على بقايا الفرائس
وبينه وبين البلاغ مسافة صرخة مطفأة
فى الذاكرة لا تعلو .
يدان معقودتا الأصابع تتساقط منهما الحناء
ويقطر الدهن ، فتشتعل غرائز القرش
وتشتبك الحيتان حول الفلزات المفتتة
المصبوغة بالعندم والعناب .
وللبلاد شكل الجسة المسجى الذى
يحمله قتب من معجون النفط وريم السلالات
المتخمرة وغائط الكلبيين
تسمل الشمس عينيه :
أو ليس من ماء بل اليس من
وهم الفرح به بل اليس من وهم وجوده فى
قيعة هنا أو هناك !!
بل ماء وجسد نقيع لا يغرق ولا يشرب
هلك الطالب والمطلوب ..

* * *

تخطفنى الجنـــد ..
قصر أبيك على النهر :
أعمدة مرمر يتعرق فيه تداخل لون بلون
وصوت الخطى زجل تتعالى القباب به
والسماوات معصورة تتقطر بين الثريات
نهر وشمس أسيران فى السقف ؟!
قلت : انتهيت وماكدت أبدأ ..
لم تتلق القبيلة بشراى بالعشب والماء .

* * *

وأما من أوتى وعده كظما وألقى منه
مكانا ضيقا مقرنا فسوف تصلصل مقاوده
ويصلى ندما يفرى وحزنا سعيرا وثبورا ..
وهم يستقرئون الرمل يخطون ويمحون
ولو يجدون ملجأ أو مغارات أو مدخلا

لولوا اليه وقد استيأسوا يتضعضعون
فمن يفتدينى بصرخة مورقة أو عشبة حلم
تخضر فى مراحم التأويل أو غيمة ودق مبشر !!
هلك الطالب والمطلوب ..

***

وقلت : احتمل غمة البرمكيين .. ليس لها دون شعب
الجزيرة كاشفة .. فجأة سوف يعلو غبار الجزيرة الوية ..
قد تكون دما هامة يتأجل ارواؤها قد
تكون بأفواههم صرخة الفتح ..
قلت : احتمل غمة البرمكيين .. قد ثقلت فى
يديك ورجليك أصفادهم وهمو رغب طامع يتحشدهم ..
فاحتمل ما ترى من عصامية للتواطؤ ، من صلف
الادعاء المداهن .. قلت احتمل نعمة تتقطر من
أوجه البرمكيين عافية وامتلاء دم وامتلاكا لظهر
البسيطة ، فلتحتمل ما ترى من رخاوتهم وتخلعهم باكتمال
الخنوثة والكبرياء فذلك بهو نواويسهم وهو
غربتك المستفيضة بالروع أسرك فى
الظمأ الحجرى وفيض الهواجس عض القيود على
معصميك ورجليك ..
همهمة للحديد وجائشة للمحبك من
زرد الجند .. ولت غواش التقلب فى المشهد الوحش ..
وانشق من فلق الصبح وجهك يدنو ويدنو كبارقة
الغيم فى صحراء القبيلة ..
هذا اذن قمر الماء يرسب فى مرمر البرمكيين !!
واصطف خلق كثير ..
فلما اشتبكنا دما وافتديت الأسير بهزة رأس
وأوسعت لى من مقامى وتوجتنى باحتلائك عريانة
وتكسرت بين ذهولى وخوفى اقتربت ابتعدت فقد
سطع القسم الصعب من ليل أسجاعه امتد بينى
وبينك افق المضارب وارتفعت خيمة الشعر فى المحل
وانعقدت خيمة من جراد تشظى
تكشف وشى الزرابى وانحسرت متفترة رجفة
الفيضان الحريرى عن حاصب من سماء تهدم

***

اهلة فضية لامعة من صوت الخبب قد
سلكتها طرفا بطرف حوافر المهرة ، يتراجع
صداها الى الوراء ولا يتلاشى ،
سلسلة ممتدة هى ، تربط آخر الخطى بأول الطريق
وشهقات الوداع المسجوع وهمهمة العرافين
واشكال الكتابة فى الرمل ونقوش التحاريق
المشجرة بالظمأ ورخاوة الموت المعرش بالرماد
وشظايا الشمس وصواعق الغرابيب المنقضة على
الجيف
فكيف والصوت والصدى حلق متداخل يعلو
ويعلو حتى لينيع من ضربات القلب ورعدة
الجسد الذى يطوى ويبسط من وهب
واشتهاء .. فكيف .. وهل هودج قمر مرمر ؟!

٣ — فصل المبتدا المؤخــر

استفاق السيد بغتة الرؤية فى نفسه وفى الآفاق .
قال افليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !
فخرج من الدمع ولبس احرام الجماعة ،
وتمنطق بوعى دمه وشهوة الشـــهادة وقوة
الفطرة العارية من كل كسب واستباق
تلك ولادة يعرف طعم زنجبيلها ونكهة قهوتهــا
وسليقة الأحاديث المرســلة
.. تلك سليقة البشرى :
جموع أعين شاخصة
وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر .
صخب واصطفاق رايات ورغو من بهجـــة
الألوان هو النبأ العظيم المتفلت من
حــدود الكلام وشبكة الصــياغة الفاصلة .
قالت له صاحبته : عم يتساءلون !
قال : « لقد مكر الذين من قبلهم فأتى
الله بنيانهم من القــواعد فخر عليهم السقف
من فوقهم وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون »
قالت : لا تحزن .. افليست الأرض واسعة !
قال : فليسقط ما استعلوا به وملكوا الأرض
وليدمدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا
قالت : عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة

وانهم لرادوك الى معاد هو طعم القهوة ونكهة
الهيل وشميم الحطب فى نار القبيلة
فأحكم عقـــدة الكلمة وامتلىء بالمجـــاز
قال : فان لم تفض بى الأرض خرجت عليهـــا
ورفعت من خواتل المجـــاز ما يعرفنى به
اصـــحابى واعرفهم
فاذا جـــاء الوقت امتلأت بنـــا الشعاب .
قالت : وهذا هو ينتصف الليـــل
فهل متبر انت ما احكموا من كيـــد
مهما تكن الظلمـــة فولاذا صرحا ممردا أو
بريق سيف مشرع من الأقاصى له مكاء وتصدية !
« لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لا تبعوك .»

– ١ –

قلت : يا قمر المســاء .. بينى وبينك عقدة عشق تشـــد
عراها ســـحابة
تنقل اخفافها من دمى للفضاء وتعلى مقامك بين
العشيرة فى آخـــر الأرض .
للأمهات العجـــائز وشم الأهلة والطير ،
اقراطهن دم صدأ يتقطر دمع تؤرجح جوهره فى
اشتعال الضفائر بالشيب غابرة من بروق اللواقح .
هذا أنا وانفراطك بين يدى مما لك من شـــهوة وارتباك ،
سريرك متقد بالعروش الخبيئة والليـــل جمر المجرات والحلم ،
قلت القراءة فى الرمل والضرب فى كلمات الحصى والرياح
مطاردة ليس تتركنى فى استتارى بمجد الغواية والعشق ..
يصاعد الشعر بين عظامى غزالة شـــوك تراكض ركض
الصدى فى البوادى وتنزف ذاكرتى :
(هواى مع الركب اليمانين مصعد*
جنيب وجثمانى بمكة موثـــق
عجبت لمسراها وانى تخلصـــت
الى وباب السجن دونى مغلق
ألمت فحيت ثم قامت فودعت
فلمـــا تولت كادت النفس تزهـــق
فلا تحسبى أنى تخشعت بعـــدكم
لشىء ولا انى من المـــوت أفرق

---

* من شعر جعفر بن علبة الحارثى ــ قتل ١٤٣ هـ

ولا أن نفسى يزدهيها وعيـــدهم
ولا أننى بالمشى فى القيد أخرق
ولكن عرتنى من هـــواك صبابة
كما كنت ألقى منك اذ أنا مطلق)

– ٢ –

تأولت رؤياى .. هذا الجنون الفقير المكدس
بالعشق والملك والذهب الدموى ينابذنى جســـداً بالمجازات
روحـــا بوهج الخلاخيـــل
أسورة بالقيـــود تعض على معصمى ،
جنـــــون فقـــير
تأولته ، وتكذبت رمى الحصى والكتابات فى الرمل
فلينظروا :
ملكة أمـــة فى حبائل عبد أمير
وحوت من المرمر الأرجوانى يحمل فوق تعاريقه
وزعانفه الذهبية بحرا رخاء وزورق آنية فضة
يتهـــــادى على المـــاء ،
بين الفضـــا والغيـــوم السرين
تخوفت أن يعرفونى ، تكذبت ما يكتبون على الرمل ،
موهت ما يقـــراون ..
واقبلت فى زخرف العشـــــق
هيأت من جسدى مثلمـــا يفعل الميتون :
حنوط ، وطيب يؤخر ما يفضـــح المـــوت ، أبهة من
هوينى وخطو ثقيـــل ، وأقمطة من شـــيات ،
وباذخة كفن من حـــرير
وأنت تألفتنى بوعود القيـــامة من جســـدينا ومن
جســــــد الوقت ،
فلبثتى بين حـــالين :
حال هى العشـــق فى مرمر الملكوت
وحال هى المجد فى ملكوت الجنـــون الفقير ..

– ٣ –

ــ : أهذا هو العـــود على البدء ؟!
ــ : أجل ، هو العـــود على البدء .
ــ : كيف وقد أصبحت اســـما من أسماء الذاكرة
ولأشـــجارك خشـــب فى المواقد ورائحـــة فى
الوليمـــة التى تتســـع لوافدين يتزاحمون !
ــ : فى البدء كنت ــ بين أمى وأبى ــ اســـما من

اسماء الحلم وطقسا من طقوس المساء المشمولة
بغبش الفجر واباريق الفخار واللبان المر
وبقايا الحناء على الكعبين
وكانت قصار السور تنعقد خيمة على استئلافات
الصبا وايقاعات الضحى والليل اذا سجى
هو العود على البدء
الليل والنهار بوابتان على طريق المملكة
ابى عن يمينى وامى عن شمالى والبلاد تخلع
لهجة الطفولة وتعلو منصة لكلام الوعد والوعيد
وتمتد حصيرة للخوف والجوع ومخدة للكوابيس
والمساء جمرة التذكر الموقدة
أنفخ فيها وأنظر ما وراء زخرف الصخر ومرمر المجازات
لأشهد كيف يكون مجد الينابيع المنتفضة .

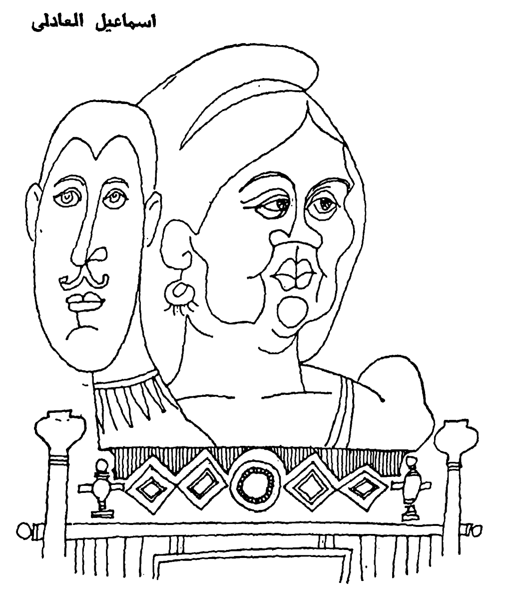
* * *

عقدة من ضفائرك انفرطت بين كفى
خامرنى من عصافير حنائها وروائحها طائف
من دوار ، وزلزلة لم تكد تعترينى حتى
رأيت سهيلا يلامحنى من ذؤاباتها ،
والثريا المدلاة فوق السرير تؤرجحها
سنة من نعاس .
ومرت سحابة
تحل عراها وتفتح أزرارها ، استترت فى
زجاج السماوات وانكشفت ومضة ومضة
وهى تخصف تاجا من السعف الفض ،
بين يديها تهب الرمال المضيئة والطير
عاصفة والمياه تصلصل بين السماوات
صلصلة تتقبب ناشرة فى الفضاء
البعيد جناحين من ظلمة الفيضان ،
فهل ناقة هدرت فانتبهنا على مرمر
القصر يخلع أقدامه من مواطئها ، القصر
يرفع مرساته ويلملم خطوته الحجرية من
مقلع الأرض يرفع أعمدة من دخان وأتربة
تتماوج فى الريح ؟ هل ناقة هدرت فالرواق
المهدم يرجف بالماء يزلزل الهودج الملكى وتهوى
السلاسل فالأرض مفتوحة لجة ؟
أم تأولت رؤياى فانقدت من سريرك غاشية
من جنون المجازات !!

قصة قصيرة

حوار عائلى

اسماعيل العادلى



بهدوء شديد ادار المفتاح فى الباب ، واجتهد قدر طاقته الا يحدث الباب صوتا وهو ينغلق ، وعندما مد يده فى الظلام وضغط على مفتاح النور ، فوجىء بها جالسة على المقعد المواجه للباب ، مفتوحة العينين، تحدق فيه . ارتبك قليلا ، ثم اصطنع ابتسامة صغيرة ، وتلعثم قائلا :

— معذرة .. تأخرت

رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم قالت بحدة :

ــ الواحدة صباحا ! طوال عمرك تأتى فى الظهيرة ولا تبرح البيت، واليوم بالذات لا ترجع الا فى الواحدة صباحا .

فوجىء هو بهجومها ، فازداد ارتباكه ، حاول ان يبرر التأخير .

ــ قال لها :

ــ فى الحقيقة .. الظروف ..

قاطعته بنفس الحدة :

ــ على العموم لا يهم فلم انم بعد ..

وفجأة رأت اللفافة التى يحملها فى يده ، فأضافت ساخرة :

ــ ولم تنس أن تشترى لى البسبوسة ، كى تضحك على عقلى ، لكن أعلم أنى لن أذوقها بلسانى حتى نتحدث ..

قال لها مهدئا :

ــ سنتحدث .. سنتحدث ..

صرخت :

ــ الآن .. اجلس امامى هنا وتحدث معى الآن .

بصوت خفيض ، وبحركة من يده ، قال لها محذرا :

ــ كريمة .. اهدئى .. الدنيا ليل والناس نيام .

بصوت أكثر ارتفاعا ، وأكثر حدة ردت :

ــ لا يهمنى .

ادرك أنها مصرة على الصدام ، فقرر التراجع مؤقتا ، جلس على المقعد المجاور للباب ، ووضع اللفافة على المنضدة ونظر اليهـا ملاينا . وقــال :

ــ ها انا قد جلست ، هــل تسمحين لى بتغيير ملابسى ودخــول الحمام قبل أن نتحدث .

وضحك ضحكة قصيرة قال بعدها :

ــ كى أكون على راحتى .

شوحت بيدها قائلة :

ــ افعل ما تشاء يا كمال الدين ، لكنك لن تفلت منى الليلة .

قام واقفا ، وبينما هو يمــر الى جوارها مد يده الى وجهها وقال مداعبا :

ــ افردى هذا قليلا

ضربته على يده بقوة ، وقالت بشراسة :

ــ لا تلمسنى .

استمر فى سيره ، فخرج من الصــالة الى الممر الطويل المفضى الى الغرف ، دخل الى غرفته الواسعة ذات السقف المرتفع واغلق الباب ، تباطأ فى خلع ملابسه ، فــكر وهو يرتدى البيجاما أن ينتزع منها المبادأة

بالهجوم فيصرخ ويزعق ويحتد ، لكنه عندما تذكر نبرة صوتها تراجع عن ذلك ، فى طريقه للخروج من الغرفة وقف لحظة امام الباب الداخلى الذى يؤدى الى غرفتها والذى اغلق بعشرات المسامير الكبيرة وقال ان التهاون والخوف هما اللذان اديا بى الى ذلك ، واذا تهاونت الليلة فقدت مملكتى كلهـــا .

خرج من الغرفة واتجه الى الحمام ، وما أن فتح الباب حتى صدمته الرائحة الكريهة ، نظر الى الماســورة المكسورة ، وهم برفع صـــوته شاخطا ، لا عنا ، لكنه تذكر انه قال لها فى الصباح انه سيمر على السباك عند عودته فى الظهيرة ، فسكت مرغما . وقف أمام الحوض ونظر الى وجهه فى المرآة ، وتحسس الشعيرات البيضاء النابتة فى ذقنه ، وقال أحلقهــا صباح الغد ، ثم ابتسم حتى بانت اسنانه المصفرة ، وقال بامكانى أن اوافقهما الآن ، ثم انسلل من خلف ظهرها وافسد المشروع بعــد ذلك . وقبل أن يخرج من الحمام ، وبينما كان يجفف وجهه بالمنشفة ، قال لنفسه: لا ، الحل الأمثل أن أضيع الليلة فى الأخذ والرد ، ثم اطلب مهلة اخــرى للتفكير .

دخل الى الصالة باسما ، نظر الى الدولاب الزجاجى فى ركن الصالة، وقال لها :

ــ هل جاءت صفاء ابنة عبد التواب افندى لأخذ فستانها ؟ هذه البنت بيضة للغاية ، لحمها فى لون اللبن الحليب .

نظرت اليه بطرف عينها وقالت مستهزئة :

ــ منذ متى وأنت تهتم بالنسوان ؟

وخزته الكلمة ، نظر الى عينيها مستفزا وقال :

ــ طوال عمرى .

لم تخفها لهجته ، اعتدلت فواجهته ، وقالت له مكايدة :

ــ كان ذلك فيمــا مضى ، وكنت احس بك وانت تتلصص عــلى زبوناتى وهن يخلعن ثيابهن ، لكنك بعــد موت المرحوم بابا توقفت عن ذلك ، ركب الجنون راسك واصبحت لا تتلصص الا على واحدة بالذات.

تغاضى عن الجملة الأخيرة ، أسقطها من حسابه تماما ، وامسك بكلمة الجنون ، وتصنع الغضب ، وقال لها بلهجة معاتبة :

ــ أنا مجنون يا كريمة ؟ أخوكى الكبير مجنون يا كريمة ؟

أحست هى بنبرة التصنع فى صوته ، فقررت قطــع الطريق عليه حتى لا يتمادى ، قالت :

ــ على العموم سامحنى ، لم اكن اقصد ، لكن لندخل فى الموضوع

قال لها :

ـ بشرط ..

قالت :

ـ ما هو ؟

قال :

ـ أن يكون الحـديث بالعقل ، وبصوت خفيض فنحن فى نصف الليـل .

قالت :

ـ اتفقنا ..

اتجه الى مقعده ليجلس ، لكنه قبل أن يفعل ، التفت اليها قائلا :

ـ الا تأخذى أولا قطعة من البسبوسة ، ان السكريات تهـدىء الأعصاب .

قامت واقفة ، وانقضت على لفافة البسبوسة ، وقذفتها بكل قوتها لترتطم بزجاج الدولاب وتسقط بعد ذلك على الأرض ، وبأعلى صوتها صاحت :

ـ هاهى بسبوستك ، ووالله ، والله ، والله ، اذا لم تكف عن ذلك ، لأملأن الدنيا صواتا ، وافضحنك الليلة يا كمال الدين .

انكمش هو كجرذ ضئيل ، بلع ريقه عدة مرات ، وعندما رفع وجهه وجدها ماتزال تقف بالقرب منه ، ربت على كتفها وهو يقول :

ـ لا تغضبى ..

ثم قرب فمه من خدها قاصدا تقبيلهـا ، أدركت هى ما يقصده ، فزغدته فى صدره وهى تصرخ فيه :

ـ ابتعد عنى بأنفاسك الكريهة .

آلمته الضربة ، وضع يده على صـدره واتجه الى المقعـد الذى كانت تجلس عليه ، جلس وهو يفكر بسرعة فيما يجب عليه أن يفعله ، هـل يتصنع الغضب وينهى المناقشة ويقوم الى غرفته ، أم ينفذ خطته ؟

انتظر لحظة حتى جلست هى على المقعد المجاورة للمنضدة ، ثم قال لها بصوت حاول أن يخفى ارتباكه :

ـ رغم كل شىء يا كريمة فأنت اختى الصغيرة ، وانا مضطر الى ان اغفر لك ،

واضاف بعد لحظة من الصمت :

ـ انا تحت امرك ، ماذا تريدين أن تقولى ؟

نظرت اليه لتكشف مدى صدقه ، كان وجهه أملسا خاليا من أى تعبير ، ظنت انه اخيرا قد جلس ليتحدث معها ، قالت له بصوت ملىء بالعتاب :

ـ ماذا اقول لك ؟ لقد قلت لك فى الصباح ، وقلت له بالأمس ، وقلت لك فى الاسبوع الماضى والشهر الماضى ..

موضوع سيد يا اخى ، لماذا ترفض زواجى منه ؟

قلت لك فى الصباح أن اخته زارتنى بالأمس وطالبتنى بعقاد نافع ، اما أن نقول للرجل اهلاً وسهلا أو نقول له مع السلامة .

احس هو بما فى صوتها من توسل ورجاء ، ادرك انها فى موقف السؤال والطلب ، فرد ساقيه ، وقال لها :

ـ يا كريمة مثل هذه الموضوعات لا تؤخذ بتسرع ، انه زواج هل تعرفين ما الذى يعنيه الزواج ؟

قالت له :

ـ أعرف ، ولكن تذكر أننى لم أعد صغيرة ، فى الشهر الماضى اكملت الرابعة والثلاثين .. زمان كنت تقول لى مازلت صغيرة على الزواج ، وبعد ذلك كلما تعطف رجل وطرق علينا الباب اكتشفت فيه عشرات العيوب حتى توقف الرجال عن المجىء .. الآن ماذا تقول فى سيد .. ماذا لديك ضده ؟

بوقار زائف قال لها :

ـ بصراحة أسرته لا تعجبنى .

عادت اليها حدتها ، صرخت فيه :

ـ ماذا ؟

قال لها بنفس اللهجة الهادئة :

ـ أسرته .. أسرته لا تعجبنى ..

خبطت المنضدة بيدها ، مال جذعها الى الامام ، صرخت فيه :

ـ وهل تعجبك اسرتنا ؟ هل لنا اسرة ؟

انا اسرتك ، وانت اسرتى ، هل تعرف غيرى قريبا لك ؟

فرد كفه فى مواجهتها قائلا :

لا .. الوضع يختلف .. كان جدك عمدة هل نسيتى ؟

ضحكت ساخرة ، وخبطت ساقيها بيدها وقالت :

ــ يا حسرتى .. ومات وشبع موتا ، وجاء ابوك الى هنا وضيع فلوسه ، وتزوج من واحدة اخرى بلا اسرة . هل رايت قريبا لك فى عزاء امك او عزاء ابيك ؟

قام واقفا ، وضع يديه فى جيوب البيجاما وقال لها :

ــ وهو .. هو نفسه ، لقد سألت عنه ، قالوا انه موظف صغير .

قامت هى الاخرى واقفة ، وجهت اصبعها الى صدره قائلة :

ــ وانت ! .. باعوامك الخمسين الست موظفا صغيرا ، وانا الست خياطة ؟

قال لها موضحا :

ــ راتبه ، راتبه لا يكفى لاقامة بيت .

ضحكت ضحكة هازئة وقالت :

ــ سأساعده ، لا تنسى أننى اكسب من الخياطة .

تصور هو انه امسك بها ، قال لها :

ــ آه ، هو طامع فى فلوسك اذن .

فردت كفيها فى مواجهته وقالت :

ــ وانت ؟ الست كذلك ؟

ــ خبط المنضدة بيده ، وقال لها بحدة حقيقية :

ــ لا .. هذا كثير .

خبطت هى الاخرى المنضدة ، وصاحت فيه بصوت اعلى من صوته:

ــ الحق لا يغضب احد .

سكت لحظة ، حاول ان يفكر ، مد يده واخرج نظارته الطبية الغليظة من جيب البيجاما العلوى ، وضعها على عينيه ونظر اليها وقال :

ـ باختصار ، انا غير موافق على هذا الزواج .

صاحت فى وجهه :

ـ سأتزوجه ، سأتزوجه رغم أنفك .

كان هو قد استعاد هدوئه تماما ، لكنه تصنع الغضب ، وقال لها محتدا :

ـ اذن أقتلك ، وأقتله .

ضحكت هى ، ضحكة حقيقية ، مليئة بالسخرية ، وخبطت صدرها بيدها ، وهى تقول :

ـ حقا ؟ لقد أخفتنى .

ثم شوحت بيدها قائلة :

ـ اذهب وتشسطر على من يتخطونك فى الترقية ، أو حتى على العيال فى الشارع ، ولا تتشطر على .

نظر اليها لحظة لا يدرى ما يقول ، ثم قال لها :

ـ سترين .

واستدار وسار فى الممر المؤدى الى غرفته .

فى اعقابه صاحت هى :

ـ وانت أيضا سترى .

لم يجبها .

اضافت :

ـ انا اعرف ما فى راسك القذر ، ولن يحدث ، لن يحدث ابدا .

فى نفس اللحظة ، كان هو قد وصل الى غرفته ، فدخل وأغلق الباب .

دولــة الألفـــاظ

عن النهضــة فى الفكر المغــربى الحديث

عبد القادر الشاوى

المغرب

الكتـــابة .. المتن والحاشية

اذا اكتفينا بما يعلنه الشيخ محمــد الجزولى من انه اقــدم على نشر (ذكرياته) (١) « ترضية **للنفس** وتلذذا **بذكريات المــاضى الحبيب** ، وتلبيــة للرغبة الجامحة **فى ابقائها على قيد الحياة** ، وللمقارنة بين اسلوب الكلمة منذ خمسين سنة واسلوبها اليوم .. » (ص ٢) ، فلن نظفر باى شىء يمكننا من معرفة — ولو معرفة نسبية — الدوافع الخبيئة التى حدت بالشيخ الوقور الى نبش (المـــاضى) بعد ان انحدر من « جو الفن والأدب الى صعيد الكد والعمل ... فانفصلت عن ذلك الصف ، ووضعت ما كنت خبرته على جانب الرف .. » (ص ٣) . خصوصا وانه يقول هذا من **الحاضر** (الذى كان حاضرا فى سنة ١٩٧١) . فلو توقفنا مثلا عندما يعنيه بترضية النفس والتلذذ بذكريات المــاضى ... الخ ، لمـــا وجدنا فى ذلك ما يرضينا نحن ولا ما يلذ لنــــا ذكره من ماضيه ، وبالجملة فتلك اسباب شخصية ، ذاتية ، تسكنه وقد تؤرقه ، ولكنها لا تفيدنا فى البحث عن معنى الكتابة ، واساسا ، عن معنى « احياء » الكتابة والتعريف بها ، بل والاغراء بقراءتها والانصات لحديثها التاريخى بعد ما يزيد عن نصف قرن من كتابتها ، وليس ، زيادة ، فى الهدف الخارجى الذى توهمه ، ونعنى : المقارنة بين اسلوب الكلمة منذ خمسين سنة ، واسلوبها اليوم ، ما يجدى نفعا ، لأن حصيلة المقارنة ستكون سلبيـــة تماما ، فواقع الاختلاف ملحوظ ، وطبيعته مؤكدة وظروفه متمايزة .

فهل ترانا بهذا نهدف الى استنطاق المـــاضى نفسه أم لمحاورة ذات الشيخ محمد الجزولى ؟ . وهل فى الوقوف على ما سميناه بالدوافع الخبيئة ما يكشف عن موضوع الكتابة ويظهر خصائصها ، أو ما يعرى ذات الشخص

الكاتب نفسه و « يمجهر » مكنوناته ؟ ... اسئلة اوحى لنا بها (موريس بلانشو) عندما تساءل (بصدد لجوء الكاتب الى ذكرياته) عن الأشياء التى يجب عليه أن يتذكرها(٢) ، وسنعمد الى استبدال (نسيان) بلانشو (بحنين) الشيخ الجزولى ، بغية الاحاطة بكتابته ، اى بذكرياته ايضا ، فذلك أبلغ كما ارى .

حنين **الشيخ** الى ذكريات **الشباب** عن طريق **الكتابة** (اى الحنين أيضا) . لكن : ما الحنين(٣) ؟ وما وضعية الشيخ ، وما الذكريات . وما الشباب ؟ ... الخ .

اسئلة أخرى ترتبط بموضوعنا ، وتستحق اهتماما يجلى ما تضمره من مبهمات . فهل نقول بأن الحنين هو عملية ذهنية ــ نفسية ارجعت الشيخ الوقور ، بدوافعها الغامضة ، الى ماض يمتد فى الزمن نصف قرن ، طواه النسيان وشوهته الذاكرة ؟ . وهل هو رغبة ذاتية لتجاهل الحاضر ؟ وكيف يعيش الشيخ ؟ فى انقطاع عن واقعه ؟ فى عزلة « صوفية » ؟ ايعبد الماضى ويقدسه ؟ أيجافى الحاضر ويخاصمه ؟ . أبه سقم ويعترى وجدانه الكدر ؟ .. ثم هل بينه وبين ذكرياته مسافة زمنية فقط ، ام وجدانية أيضا ؟ ، هل يصوغ ذكرياته الماضية مجددا ، أم يستذكر ماضيه الزائل ؟ وما الذى يجعل شبابه فى شيخوخته حاضرا ؟ ... الخ .

تختلف الأسئلة ، وفى اختلافها ، كما سنرى ، درجات تمس **التاريخ** (الماضى/الحاضر) **والمجال** (الفعل/القول) **والذات** (الشباب/الشيخوخة) وسنحاول الالمام بذلك تدريجيا .

(ا) التاريخ :

ويخبرنا محمد الجزولى أنه عمد فى (ذكريات من ربيع الحياة) الى استذكار « ما كنت نظمته منذ حوالى خمسين سنة خلت من قصائد وقطع شعرية ... استدعتها أحداث ومناسبات ، وكان ذلك بين ابريل ١٩١٩ وابريل ١٩٢٣ » (ص ٣) . والمدة هذه ــ اربع سنوات ــ هى الفترة الزمنية التى قضاها سالك الوظيف (القضاء ؟) ، غير أنه ، كما يضيف ، انفصل عنه ، فانقطع ما بينه وبين النظم من اتصال ، بحيث قذفته « امواج الاكتساب الى ما وراء هاتيك الأبواب ، والحياة حظوظ ، وللضرورة احكام ..» (ص ٣) .

ولا يجب أن نستخلص من هذا ، مبدئيا ، ان ايام الشعر فى حياة الجزولى ، كانت هى أيام الوظيفة ، وان الانقطاع عن هذا يوازى أو يستدعى انقطاعا فى نظم القول . تلك ظاهرة تستحق الدرس حقا ، غير ان ما يحير فى الأمر هو : لماذا استعاد محمد الجزولى ، بعد انقطاع طويل ، « حياة »

شعره وحياة شبابه ؟ ثم الا يعد هذا اسلوبا فى احياء القول المنظوم ، ويمثل ، بالنتيجة ، طريقة جديدة فى « النظم » المعاد ؟ خصوصـــا وان المدة الزمنية الفاصلة بين القول وعدمه تقارب نصف قرن ، ولهـــذا ، سنكتفى بالقول :
ان الحنين — وهو مفتاح مستوى التاريخ هنـــا — اسلوب نظمى يصـــوغ الذكريات بدل الشعر ، وما الانقطاع الذى شهد به الجزولى على نفسه ، سوى استمرار صامت فى القول .

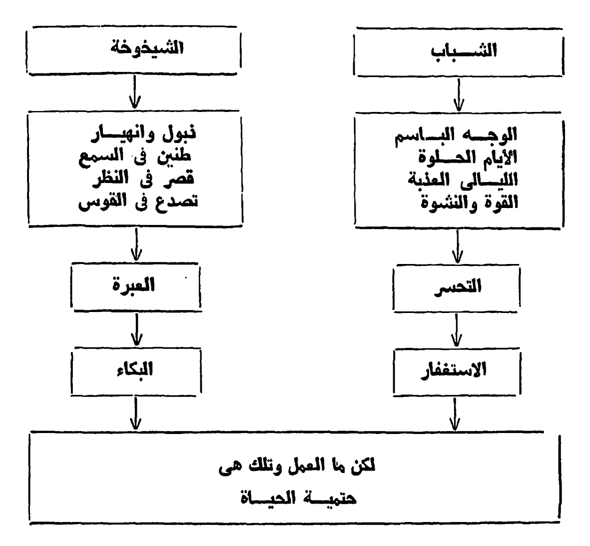
(ب) المجال :

ومما يؤكد هذا ان محمد الجزولى اقر بصورة واضحة بانه عندما راجع « كلماته » (شعره) « استعذبتها واستملحتها ، ووجدتها لازالت تضج طراوة وغضاضة » (ص ٤) ، ويكاد الزمن الفاصل بين المـــاضى والحاضر ان ينمحى بهذا الكلام ، او لا يعود للانقطاع عن الوظيف — النظم اى اثر فى تحـــديد ما يفصل بين لحظة ابداع حقيقية ، اقبل عليها الجزولى فى الربع الأول من هذا القرن بحماس الشباب وفطنته ، وبين لحظـــة اخـــرى اغرته وهو فى وهن الشيخوخة باستذكار حقيقة ابداعه والاعتزاز به ، حتى اختلط عليـــه زمن النظم .

قد يقول قائل : ذلك اسلوب فى التذكر ، ومن دواعى الشيخوخة أن يلوذ المرء بشباب حياته ، مستذكرا أيامه وأمجاده ، مخففا عن كاهله ، وهميا ، ثقل السنين وعبء الوهن . وقد يكون فى ذلك بعض الصواب ، غير أن الذى يعنينا هو أن المجال « الحيوى » بين القول والفعل (او بين الوظيف — النظم والانقطاع . .) لا يعرف للتوقف معنى . فهنالك اتصال وتواصل يجعل المرء فى حالة من الذهاب والاياب بين ماضيه وحاضره ، بطريقة ذهنية لا يمكن ضبط احوالها . وقد علل الناقد اللامع محمد عباس القباج (وهو الذى قـــدم لكتاب الجزولى) ذلك بالخوف من الاهمال والضياع عندما قال : « وها هو الجزولى ، وقد بلغ به السن ما بلغ ، قد عاد به الحنين الى ادبه القديم وسارع الى اثارة ذلك التراث الذى كان صدر عنه أيام الفتوة والشباب ، خوفا من أن يحل به ما حل بانتاج رفاقه من الاهمال والضياع . . » (ص ٢) .

(جـ) الـــذات :

والذات بالنســـبة للجزولى ، هى « المركز » الذى تتقاطع فيـــه حالة الذهاب والاياب المذكورة فوق . والباعث على ذلك ورقات تصفح الشيخ كلماتها وتفحص قسماتها ، تاملت عليه مقارنة طبيعية ولكنها شيقة بين الشباب والشيخوخة :



فاذا كان التاريخ ، كما راينا ، يخبرنا عن زمن مضى (١٩١٩ ـــ ١٩٢٣) ، فالمجال يجدد عهدنا به ويحييه امامنا فى صورة ذكريات صاغها المؤلف هذه المرة (١٩٧١) بعملية ذهنية محضة ، هى التذكر ، مدفوعا بحنين جارف الى البعث والاحياء . فكأنما أراد الجزولى ، وهو الشيخ ، أن يبعث شبابه فى ذاته وفى ذكرياته . ولذلك نتساءل صادقين : أكان ذلك بدافع الخوف من الموت الطبيعى ، أم تجنبا للاهمال والضياع كما استنتج الناقد القباج ؟

ومهما يكن من أمر ، فالذكريات بين أيدينا الآن نصا مطبوعا (مكتوبا) (٤) أرادها المؤلف « هدية من ميعة الشباب الى وهن الشيخوخة .. » (ص ٤) وهى لذلك تستحق وقفة متأنية .

لقد تكلمنا منذ البدء عن الذكريات وبصورة ما عن المـــاضى أيضا ، وكان من المفروض لو أننا غضضنا الطرف عن عنوان الكتاب الذى بين أيدينا . أن نعتنى بدراسة ما جمع فيه المؤلف من شعر ، وهو الغالب ، وأن نهتم بما ألقى فيه من ابداع ، اذا توفر . والمبرر الذى أوحى لنا بالانتقال من الشـــعر الى الذكريات ، يكمن فى أن كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) يجمع بين مستويات مختلفة من التعبير . فالمؤلف يورد الى جانب المقطوعات الشعرية ، مشاهدات عاينها وأوضاعا عاشها وتصرفات قام بها وعلاقات ربطها ، على هذا المستوى وذاك من مستويات الحياة الاجتماعية ، مع كتاب عاصروه . . . الخ . زد على

ذلك أن الجزولي لم يكتف بجمع الذكريات وتصنيفها (شعرا ونثرا)، بل علق عليها بما يشبه تعليق الحاشية على المتن . والملاحظ فى هذا أن الجزولى زاوج بين تجربتين مختلفتين على مستوى الكتابة : مستوى **اثبات النص ، ومستوى تحقيقه** . اى انه أضفى على النصوص التى كتبها بين ١٩١٩ و١٩٢٣ بعـــدا آنيا (١٩٧١) . ولا يعنى هذا انه وضعها فى سياقها التاريخى والثقافى فقط ، بل ولونها بشـــعوره الذاتى الحميم ، بحيث جاءت تعليقاته عليهـــا مطبوعة بما يطبع عملية التذكر عادة من حالات وجدانية متغايرة (أسف ، امتنان ، حزن . . . الخ) تعترى الذات وتصيب الفكر .

ومعنى هذا بصفة عامة أن دراسة كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) تفرض على البـــاحث معالجـــة تحيط بمختلف الأبعـــاد التى احتواها كتابة وموضوعات . وهو ما سنعمل على تحقيقه فى هذا البحث ، آخـــذين بعين الاعتبار أننا نحلل **نصا متكاملا** يجمع فى فضـــائه ، وذلك ما اراد له مؤلفه ، انتاجا فكريا متصل الحلقات فى الزمن والقول . ويعنى هذا اننـــا لا نفرق فى الكتاب الذى بين أيدينا بين « الشعر » و « والنثر » ولا بين الذكريات والماضى، الا فى تحديد موضوع الكتابة . وقد يستنتج القارىء من هذا أن المعالجة ستنصب هنا على « كتابة مسطحة » ، متداخلة ، على قول « سائب » . . وهو استنتاج نقر ، مسبقا ، بصحته ، لأننا فى الواقع مع محمد الجزولى ، أمام حالة فكرية خاصة .

والسؤال الآن هو : ما هى ذكريات الشيخ عن شبابه ؟

سنهتم فى هذا القسم بترتيب الموضوعات التى اشتمل عليها كتـــاب (ذكريات من ربيع الحياة) . وهى كما وردت متسلسلة فيه ، على نحـــو ما يلى :

١ ـــ احتلال اليونان لأزمير . وهى قطعة شعرية نظمها الجزولى فى مايو ١٩١٩ عقب الحرب العالمية الأولى ، كتعبير عن « الصدمة » التى أحس بها من جراء « الكارثة » التى حلت « بالعالم الاسلامى » يوم تحالف اليونانيون والانجليز ضده فاحتلوا قطعة من ارضه (أزمير) « بغية استرداد آســـيا الصغرى من يد الاسلام » . وتتألف القطعة من ٢٩ بيتا .

٢ ـــ اندحار التغلغل اليونانى فى الأناضول . وهى على عكس سابقتها تشيد ببطولة الأتراك وانتصارهم على الجيش اليونانى فى مارس ١٩٢٧ . وقد نظمها الجزولى « كاشادة بالفتح المبين » الذى تحقق بذلك . وتقع فى ٣١ بيتا .

٣ ـــ موقف فرنسا من حرب الأناضول . وقد كتبها المؤلف للثناء على موقف فرنسا بعد أن كفت عن محاربة الأتراك وأمضت معهم وثيقة صلح ، من جراء تغلغل الجيش اليونانى داخل الأراضى التركية واستبداد بريطانيا بغنائم الحرب العالمية الأولى على حسابها . وتضم القصيدة ٣٠ بيتا ، وهى من نظم سنة ١٩٢٢ .

٤ ـــ الانتصار التركى الســـاحق بقيادة مصطفى كمـــال على الجيش اليونانى واسترداد ازمير والشواطىء التركية . وذلك فى سبتمبر ١٩٢٢ ، وقد اشاد المؤلف « بالنصر المؤزر الذى استعادت به الدولة التركية شرفها وكرامتها ومقامها بين دول العالم » وتقع فى ٥٢ بيتا ونظمت عام ١٩٢٢

٥ ـــ تهنئة السلطان المولى يوسف بعيد المولد النبوى الشريف . وكانت هذه التهنئة بعيد الانتصار التركى على اليونانيين ، فوجدها الجزولى فرصة موانية للاعراب عن مكنون عاطفته المتأججة نحو السلطان والأتراك معا . وتتالف من ٤٣ بيتا . ونظمها عام ١٩٢٢ ، وقد اتبع هذه بمولدية اخرى عام ١٩٢٣ بنفس المناسبة وهى للسلطان يوسف نفسه ، وتقع فى ٤٦ بيتا .

٦ ـــ تعرفه على العلامة الرئيس احمد بن المواز (رئيس مجلس الاستئناف الأعلى) وعلى العلامة الشريف مولاى أحمد بن المأمون البلغيثى. وقد أثبت الجزولى فى شأن هذا التعرف بعض المقطوعات الشعرية ، منها محاكاته لقصيدة غير مذكورة للرئيس بن المواز فى ستة أبيات ، ومبادرته لابن المأمون (٧ أبيات شعرية) لما ابطأ فى الجواب عن طلب تقدم به اليه، ويلى ذلك ثلاثة أبيات انشدها الجزولى بعد أن تفضل ابن المأمون بالجواب على طلبه . ومن المرجح أن تكون الأبيات المذكورة كلها من نظمه عام ١٩٢٣، فيكون ذلك أيضا هو عام التعرف على بن المواز وبن المأمون .

٧ ـــ الصرخة التى ايقظت من فى القبور . وهو تعبير لخص به ما أحدثه فى نفسه تعرفه وحضوره لمجالس العالم الحافظ الشيخ أبى شعيب الدكالى فى (الزاوية الناصرية) بين فترتين متباعدتين ، الأولى فى سنة ١٩١٣ عن طريف محمد بن اليمنى الناصرى ، والثانية فى سنة ١٩١٩ . ويذكر محمد الجزولى انه بعد اللقاء الأخير هذا « وبعد حضورى بضعة مجالس أمام ذلك الشيخ الجليل وتأثرى بما يمليه وتغلغله فى شغاف القلب ، وجهت لجنابه » قصيدة ضمت ٢٢ بيتا . وله قصيدة أخرى فى تهنئة الشيخ الدكالى (بعد ختم التفسير ـــ البخارى) نظمها فى سنة ١٩١٨ واستهلها بوصف مدينة الرباط وذكر شارع (لعلو) بها ، الذى كان ، كما يقول « مهوى الأفئدة ومطمح الأنفس ومحط الأنظار ومجال الذاهبين والآيبين عندما تميل الشمس الى الغروب .. » (ص ٣١) . وهى قصيدة طويلة (٩٧ بيتا) صدرها بقوله فى الشيخ الدكالى : « اليك يا عظيم الاسلام أقدمها نفثات صادرة من أعماق الفؤاد ... الخ » .

٨ ـــ ذكرى البخارى . وهى قصيدة طويلة القاها المؤلف (حينما ختم الشيخ الدكالى دراسة الصحيح) بالمسجد الأعظم (وقد حضره جمع غفير من الرباط وسلا ومن اقطار المغرب ..) . وقد رصد الجزولى فى هذه القصيدة أهم أطوار البخارى : فى صباه (٧ أبيات) ورحلته (١٨ بيتا) وحفظه (٦ أبيات) علاقته بمسلم بن الحجاج (١٠ أبيات) والحافظ رجاء (٧ أبيات) واهل بغداد (١٠ أبيات) والنيسابوريين (٣٥ بيتا) والذهبى أمير بخارى (١٨ بيتا) ووفاته (١٥ بيتا) بالاضافة الى الخاتمة (٥ أبيات) ومناسبة الذكرى . وهذه أبيات (٢٤ بيتا) قيلت فى الاشارة بدور الشيخ الدكالى ، يضاف الى ذلك ما يمكن اعتباره نداء موجها (للأمة المغربية الاسلامية) ، سجل فيه تطلعاته وأمانيه ، ومجموع أبياته (٢٨ بيتا) .

٩ ـــ تعرفه على السيد عثمان الجرارى (الموظف بالمحكمة العليا) . وقد انشأ الجزولى بهذه المناسبة قصيدة طويلة (٣١ بيتا) أهداها له بمناسبة تعيينه رئيسا للمحكمة ، ذاكرا فيها مناقبه مشيدا بجليل أعماله .

١٠ — ومثلها قصيدة تضم ١٤ بيتا وجهها للشاعر الحاج عبد الله القباح بعد انتقاله من وزارة العدلية الى وزارة الأحباس ، ومطلعها (من مبلغ الشاعر القباح من رجل) وقد نظمها سنة ١٩٢٢ . واثبت المؤلف نص قصيدة جوابية للشاعر القباح (١٤ بيتا) ، فشطر بعض الأبيات منها وأضاف اليها بعض الأبيات (٦ أبيات) وارسلها اليه طالبا منه معارضة التشطير بآخر من نظمه ، ولكنه أجابه بثلاثة أبيات ذكرها . يضاف الى هذا بعض الأشعار الأخرى اهداها المؤلف للسيد المهدى غرنيط والى بعض احبته في مدينة العرائش (١٢ بيتا) ومراكش (٧ أبيات) ... الخ .

١١ — وفى سنة ١٩٢١ انشأ محمد الجزولى نشيدا (نشيد الشباب) بمناسبة الاحتجاج على ضريبة (الكباب) الذى قام به سكان العدوتين ضد (كابوس الاحتلال) .

١٢ — اتصاله بصديق صباه محمد بن المصطفى بوجندار . وقد ذكره فى قصيدة قصيرة (٦ أبيات) رد بها على قصيدة هنأه فيها بوجندار بالوظيف. وقامت بينهما بعد ذلك اكثر من مراسلة شعرية . ثم أثبت المؤلف اولى قصائده المولدية وكانت بتشجيع من ابى جندار نفسه ، وتقع فى ٥٤ بيتا ، وهى فى ذكر مباهج عيد المولد ومدح السلطان المولى يوسف . وترجع لسنة ١٩١٩

ويبدو أن فضل بوجندار على صاحبنا الجزولى كان كبيرا ، فهو الذى عرفه بالمكتبة العامة (وكانت حديثة العهد بالبناء فى ذلك الوقت) ، ونشر له بعض المقطوعات الشعرية فى جريدة (السعادة) ، وشجعه على مدح السلطان بمناسبة عيد المولد كما رأينا ، واطلعه على جريدة (الأهرام) المصرية .. الخ.

١٣ — نبذة عن حياة المؤلف نفسه (وهى معركة تبرهن على أن العمل الحر اغنى وان حفت به المصاعب) ، وهى تنطلق من سنة ١٩٢٣ ، السنة التى انفصل فيها عن الوظيف (وكان نقطة تحول فى حياتى) (ص ٧٨) وشرع فى البحث عن العمل ... الخ .

هذه اهم الذكريات التى بعثها الشيخ من مرقد ماضيها وماضيه البعيد. ومن الظاهر أن الجزولى لم يلتزم فى عرضها بأى تسلسل ، وقد ماشيناه فى ذلك ، لأنه كان مشدودا الى فترة زمنية بكاملها . لها فى وجدانه وفكره ابلغ الأثر فى عملية التذكر . ومما تجدر ملاحظته فى هذا الصدد أنها :

(أ) ذكريات شعرية فى الغالب ، أى ان عنصر القول فيها هو **النظم** ، وهى تسجل مع ذلك أحداثا ومواقف ، وتخبر عن علاقات واهتمامات ...

(ب) تقع بين مرحلتين فى حياة شبابه : مرحلة التوظيف ، ومرحلة الانفصال عنه أى بين ١٩١٩ و ١٩٢٣

(جـ) ذات طبيعة سياسية/اجتماعية فى مجملها ، أى لها صلة بالأحداث التى عاصرها الجزولى وتكلم فيها بما أملاه عليه وعيه ، وترتبط بالعلاقات التى أقامها مع غيره .

(د) وهى ، فى الأخير ، ذكريات خاصة .

يستنتج مما تقدم أن ذكريات محمد الجزولى لا تتعلق بموضوع واحد ، فهى متعددة ولا ترتبط بقضية واحدة ، فهى مختلفة أيضا . ومع هذا فالمـــاضى كتاريخ وتجربة ومرحلة زمنية ــ فكرية ، هو الذى يؤلف بين تعددها ويجمع اختلافها فى نطاق ثقافى منسجم ، يمكن اعتباره بمثابة الرابط الأوحد الذى يربط وقائعها ويشكلها كنص مفهوم ومدرك ، له قيمة فى البحث والتحليل .

ولعله بالامكان أن نميز فى الذكريات/المـــاضى بين عنصرين أساسيين متقابلين ، بينهما تداخل وانسجام ، هما : الذات والواقع ، أى بين ما يكون **تجربة الكاتب** من الناحية النفسية والسلوكيـــة .. الخ وبين ما يكون **تجربة الكتابة** عن الواقع العام الذى عاشه كأحداث ومشاهدات . بيد أن هـــذا التمييز ليس له فى الواقع الا قيمة رمزية ، ولا يمكن الأخذ به ، كما هو ، الا فى التحديد العام لمعنى الذكريات/المـــاضى .

ولهذا الأمر بالذات . فسنعمد عملا بأسلوب التحليل « الموضوعات » الى تفكيك ما يمكن تسميته ــ بعد دمج الذات فى الواقع ، أو الكاتب فى كتابتهــ **بالذكريات فى المـــاضى** ، ارتكازا على قضايا رئيسية ، تمثل فى اعتقـــادنا ، مجتمعة ، مرحلة من مراحل تطور فكر وشخصية ومواقف محمد الجزولى .

الموضوع الأول :

الشعر والسياسة ، أو الشرق والغرب :

(أ) الموضوع الأساسى والتناقض الأساسى :

يعالج محمد الجزولى فى اربع مقطوعات شعرية قضايا تتصل بالحرب التركية ــ اليونانية بين ١٩١٩ و١٩٢٣ ، وهى مبرر القول ومجاله . ويلاحظ بدءا أنه يصدر عن التزام فكرى وسياسى سابق عن أسلوب المعالجة ، يجعله منحازا ، والأهم من ذلك فى جدال متواصل مع الطرف الخصم . وهذا ما يعنى فى رأينا أن تناول الحرب التركية ــ اليونانية كان بالنسبة اليه ، فى حقيقـــة الأمر ، مناسبة خاصة للتعبير عن التزامه ، وهو ما يعنى ثانية ، أن الالتزام كان من أخص مقومات جداله المذكورة .

ومن السهل أن يدرك القارىء ، وهو يطالع شعر محمد الجزولى فى هذا الموضوع ، **أنه يلتزم بالاسلام كدين وبالشرق كحضارة وبتركيا كنظـــام للخلافة** . ومن الجائز أن نقول ، بناء عليه ، أن الجدال مع الطرف الخصم ــ الذى سنكشف عنه بعد قليل ــ لا ينطلق بالنسبة اليه (الجزولى) من الاسلام كدين فقط ، بل ــ وهذا ما يجب ادراكه أيضا ــ ومما له فى وعيه عن الاسلام كدين من احكام وتصورات . فهذه تصبح فى الجدال حججا منطقية وأسانيد مؤولة ، تمده « باستراتيجية » دفاعية أو هجومية ، للوقوف فى وجه الخصم أو للقضاء عليه . وهو ما يمكن أن يقال بنفس المعنى أيضا عن التزامه بالشرق كحضارة وبتركيا كنظام للخلافة . فـــ « الشرق » ليس منطقة جغرافية تغرى

الاستعمار الغربي بالسيطرة (لموقعها الاستراتيجي على سطح الكرة أو كمصدر للثروة الطبيعية ، لا فرق) ، بل انه تراث وقيم وامجاد (غابرة ؟) قبل كل شيء . وذلك ما يشكل بالنسبة للجزولي سلاح المواجهة الجدالية . فلا تبدو هذه مدعومة بقوة الماضي التاريخي فقط ، بل وبفعل الحضارة المزدهرة التي جعلت منه ماضيا مشعا ايضا .

ومما يعطي للمواجهة الجدالية هذه طابعها الحار ان الجزولي يتكلم من الناحية الأيديولوجية باسم نظام يمثل في الشرق مركز الخلافة ويجسد بالنسبة للمسلمين طموح الوحدة . والأمر هنا يدفعنا الى القول بأن هناك **مشروعية** ما تجعل الجزولي يعلن المواجهة الجدالية بصفته **ندا للغرب لا تابعا له** .

من السهل أن نستنتج بأن ذكر الحرب التركية ـ اليونانية يحمل في ذاته مبررات شتى لذكر ما يرتبط بها على جميع المستويات ، خصوصا وانها تجرى بين طرفين لا يقف الجزولي في الحياد بينهما ، بيد أن هذا الاستنتاج لا يكشف عن مستويات أخرى تبدو لنا أساسية ، وهي تتعلق بشخصية الجزولي نفسه ، أو بما يكون ، في حقيقة الأمر ، **وعيه** .

والواقع أن شعر الجزولي لا يخفي شيئا ، أو هو ينطق ـ اذا قرأناه في ظروفه ـ بأشياء تحمل في فضائه عدة قرائن تكشف عن الشاعر وتؤطره . فهو أولا **مؤمن** وليس **ملحدا** . وقد تبدو هذه بديهية لمن لا يدرك أن الايمان الذي نعنيه ليس اعترافا بالخالق الأوحد (رب السموات والأرض) ولكنه شعور **عقيدي** يجعل صاحبه في التزام مع نفسه ومع غيره قادرا على التمييز بين الخير والشر . بين الباطل والحق .. الخ ، ومدركا على ضوء هذا التمييز لطبيعة الروابط التي تقوم بينه وبين غيره من المؤمنين في الزمان والمكان .. وايمان الجزولي على هذا ، أشبه ما يكون **بشعور ناظم للوعي** . فهو اذا عدنا الى شعره لا يتكلم عن الحرب التركية ـ اليونانية كواقعة عسكرية وبصفها على هذا الأساس ، بل كمؤمن **بعدالة القضية التركية ويناصرها** ، فوق ذلك ، كقضية تخص المؤمنين في حربهم ضد (الكفار) ، وهذا هو المفهوم . وهو ، ثانيا ، **اسلامي** ، ولا نعني بهذا أنه يعتنق دينا أسلم له الأمر . بل يماشي في تصوره حركة اسلامية جعلت من تركيا مركز الخلافة وسلمت لها قيادة الوحدة وصار من المعتقد أن كل مس بالمركز هو بالتفاعل مس بالوحدة : مركز الاسلام ووحدة المسلمين . ويعين هذا أن ايمان الجزولي بعدالة القضية التركية لا يدانيه الا شعوره بما في الاعتداء اليوناني على الأتراك من خطط للنيل من قبلة خلافتهم وضامن وحدتهم . ومن المفهوم أن عداءه لانجلترا ـ مثلما هي اشادته بفرنسا كما سنرى لاحقا ـ ينبني على هذا . فهو لم يناصبها العداء كدولة استعمارية ، بل كحليف غربي لدولة (اليونان) عدوانية وهو ثالثا **نهضوي** بالمعنى الذي يفيد أن الوقوف في وجه المد الغربي ، سواء بتحالفه مع اليونان أو بالتسرب المسيحي أو بالغزو الشامل للبلدان الشرقية كما حدث منذ القرن الماضي ، هو في عرف المؤمن ـ الاسلامي دعوة للبعث والانهاض . وفي شعر الجزولي من الدعوة هذه أكثر من شعار يحرض الأتراك على التعبئة وطلب الحرية وسوى ذلك .

من الواضح اذن أن الالتزام الفكرى (ايمان ⟵ اسلامى ⟵ نهضوى) الذى عبر عنه الجزولى بصدد الحرب التركية ــ اليونانية يحتوى بخصائصه ــ كما ظهر للقارىء من خلال التحليل ــ شخصيته ووعيه (الدين ⟵ الشرف ⟵ الخلافة) . وهذا هو الــذى يجعل منه **نصيرا مطلقــا** . ويحسن ان نكتفى بهذه الخلاصة فى هذا المستوى من البحث .

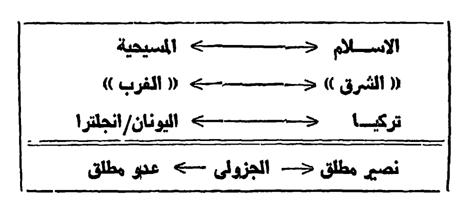
القول « بالنصير المطلق » يفترض من الناحية النظرية (والعملية كذلك) أن الجزولى يدفع بالتزامه الفكرى والمعنوى حيال الجانب التركى فى الحرب الى ابعد حدوده ا لقصوى فى معارضة الخصم ، وقد ظهر لنا من خلال التحليل أن الجانب اليونانى هو الخصم ، والحقنا به انجلترا لظهور هذه فى شعره بمظهر المؤثر فى مجرى الحرب وفى تقرير نتيجتها . وهى بهذا المعنى **المخاطب الأول** ، وتتحول فى السياق بالنتيجية الى **الخصم الأول** . فهل يمكن اعتبــار الجانب اليونانى طرفا منفذا فقط ؟

لا يجب التسليم بهذا مبدئيا . انه فى الواقع طرف منفذ ، ولكنه فعلى . فهو الذى يقود الحرب ، لكن ــ اذا جاز القول ــ بدعم وتوجيه خارجيين ، تقدمها انجلترا لمصلحتها الفعلية فى السيطرة على العالم الاسلامى ، لكن مجددا : هل هذه السيطرة تعنى انجلترا وحدها ؟ أم انها منطق غربى تجتمع عليه الدول الاستعمارية الغربية وتهدف به الى تصفية الاسلام نفسه ؟ هل هى حرب صليبية مجددة ؟ . الا توجد المسيحية فى صلب الصراع ايضا ؟ . .

لقد لخصنا بهذه التساؤلات فى الواقع وجود أطراف محددة فى الصراع ، ولكنها اطراف غير متساوية ، ولكل منها دوره وخطته،دون أن يعنى هذا انها تستقل بذلك عن غيرها فى المواجهة . فهناك كما يبدو خطة متسلسلة واهداف متراتبة . واذا عدنا الى موضوع الحرب التركية ــ اليونانية امكن القول بأن فعل الحرب فى حد ذاته هو الذى ينتظم مستويات الخطة وعناصر اهدافها ، وأن ما يتفرع عن هذا الفعل يتلاقى بمصالح الأطراف العاملة فى سـبيله ، فالطرف اليونانى ، كما يقدمه الجزولى ، يبغى السيطرة على الأرض ويروم الحاق الهزيمة العسكرية البحتة (ومعها الهزيمة المعنوية) بالأتراك ، لأن هناك خصومة اقليمية تاريخية بينهما تحكمها جدلية القوة والضعف . . . الخ. ودور انجلترا فى هذه الخصومة الاقليمية أنها تقــدم السلاح والخبرة . فهل يمكنها أن تكتفى بذلك وهى الدولة الاستعمارية العريقة ؟ . هنا تأخذ معالجة الجزولى منحنى آخر ، لأن انجلترا ليست دولة استعمارية وكفى ، ولكنهــا غربية اضافة ومسيحية أو يحكمهــا المسيحيون زيادة . ومعنى هــذا أن السلاح والخبرة اللذين تقــدمهما انجلترا لدولة اليونان يصبحان بالمنطق

الأيديولوجى سلاح المسيحية فى مواجهة الاسلام وخبرة الغرب فى مواجهـــة المسلمين .

من هذه الزاوية يدخل الجزولى فى الجدال . انه اذا أردنا مزيدا من التوضيح يواجه انجلترا/اليونان/الغرب/المسيحية ، بالاسلام/الشرق/تركيا. وهذا ما يجعل منه ، حتى نثبت هنا خلاصة اخرى ، **عدوا مطلقا** . ويظهر ذلك من خلال البيان التـــالى :



(ب) الحدث والأثر النفسى :

يلاحظ اننا آثرنا الاقتصار فى الصفحات السابقة على ما يمكن اعتباره جوانب تاريخية وايديولوجية فى تناول موضوع الحرب اليونانية/التركية من خلال شعر الجزولى . ومن غير اللائق،كما سنرى ، أن نفهم ذلك بمعزل عن الاستجابة النفسية التى ولدت فى ذات الجزولى حالات باطنية متقلبة،وظهرت فى شعره بدلالات مختلفة كما سنلاحظ .

اننا نرمى بهـــذا الى تحليل مستوى الذات (الجزولى) فى الأثر الأدبى الذى بين أيدينا (الشعر) . ومن غير أن نخفى على القارىء حرجنا من ولوج هذا العالم الباطنى وعجزنا عن الامساك بما يعتريه فى تقلبه وغليانه .. الخ ، الا اننا سنعمل قدر الامكان على اظهار ما يحقق الغاية ولو بصورة نسبية .

يتعرض الجزولى للحرب التركية ـــ اليونانية فى اربع مقطـــوعات شعرية ، وقد ذكرنا هذا من قبل ، تمرحل طبيعة الصراع من جهة وتعين نتائجه فى كل مرحلة من جهة اخرى . ولاظهار هذا فى تجلياته العامة نقول : ان الجولة الأولى من الحرب انتهت بهزيمة تركيا من جراء تحالف اليونانيين مع الانجليز . وانتهت الجولة الثانية بأن تمكن الأتراك من صد العدوان اليونانى، فاستردوا ما ضاع من أراضيهم وتغلبوا على هزيمتهم . ويبدو أن الجولة هذه، على الأقل فى تقدير الجزولى ، لم تكن نصرا بالمعنى الكامل ، وان يكن قـــد اظهرت الأتراك بمظهر المنافح عن الحق والكرامة . أما الجولة الثالثة فانتهت بتغلب الأتراك وانتصارهم الكامل ، بل ووجدها (مصطفى كمال) فرصـــة مواتية للتوغل فى الأراضى اليونانية لمطاردة خصومه وسحق أثرهم .

فالظاهر على هذا ان لزمن الحرب بداية ونهاية ، وجرى تاريخها على امتداد ثلاث سنوات متتالية (١٩١٩ — ١٩٢١ — ١٩٢٢) ، والطرف اليونانى الذى اعلنها فانتصر حصد الهزيمة ، أما الطرف الذى جابهها فانهزم فقد ظفر بالنصر ، وبين هذا وذاك تعادل الطرفان . فهل تعادلا فعلا ؟ .

لا يصح ان نسلم بهذا لسبب واحد على الأقل وهو أن التعادل مفهوم وواقع يجب النظر اليه من موقع الطرفين المتحاربين ومن زاوية الحق التاريخى الذى يتمنطقان به فى المواجهة . وهذا يعنى ان رد العدوان اليونانى من طرف الاتراك ولو باجلائهم عن الأراضى التركية نفسها هو فى حد ذاته انتصار تركى. ولا يمكن أن يقال هذا عن انهزام اليونانيين ، لأنهم حين جلوا عن الأراضى التركية بالقوة انهزموا ، وحين تراجعوا فى اراضيهم أمام الزحف التركى تلقوا هزيمة أخرى . . وهكذا . فكيف تفاعل محمد الجزولى مع الأحداث ؟ .

١ — الهزيمة — الصدمة :

يضطرنا عنوان هذه الفقرة الى ربط الموضوع هنا بما سبق ذكره حول الالتزام الفكرى وما يرتبط به فى وعى محمد الجزولى ، أو — بكلام آخر — بمعنى النصير/العدو المطلق . فهذا بالذات هو الذى يلون الحدث فى نفسه ويكسبه تعبيره الظاهرى فى شعوره وشعره على السواء . فاذا كانت المجابهة التركية — اليونانية قد ابرزت كما ذكرنا هزيمة طرف وانتصار طرف آخر ، ولما كان الجزولى ملتزما فى قراره نفسه ، لاعتبارات سبق ذكرها ، بمناصرة طرف (ومعاداة طرف آخر) ، فمن حاصل هذا ، وان يكن بصفة غير شرطية، أن يحس الجزولى على نحو ظاهر بما احس به الأتراك ، فهزيمة الجيش والقيادة والمنطق الاقليمى والدولة نفسها هنا تكتسى على المستوى الشخصى ابعاد هزيمة ذاتية — شعرية ، تصيب الوجدان وتخالط النفس . وقد ذكر الجزولى من شعره فى هــذا ما اوحى للقارىء بهول الصدمة التى أصابت كيــانه .

لقد تلقى الجزولى خبر الهزيمة التركية ، رغم البعد الجغرافى ، بانفعال وتأثر ، ولذلك كانت **صدمته** حالة نفسية انفعالية وتأثرية ، ونضيف أن ذلك هو الأثر الذى تولد عن تصادم **واقعة ظرفية** تتحكم فيها اعتبارات سياسية وعسكرية وميدانها هو المواجهة المباشرة (الحرب) ، **بحالة باطنية** تستجيب لأوضاع الشعور والوعى ومجالها هو الالتزام الفكرى (الذات) . ولهذا كان المعاول الموضوعى للهزيمة فى الواقع فى شكل صدمة شعورية فى الفكر. ورغم تقلص معنى الاستجابة الشرطية فى هــذه الحالة ، الا أن الانكسار بدلالاته العامة واحد : **خيبة ومرارة وهوان** .

٢ — الكرامة — الحق :

ينتقل الجزولى من حالة الى أخرى بانتقال الطرف المحارب الذى يناصره من الهزيمة الى ما يمكن تسميته بالكرامة . وهذه كما ذكرنا وضعية شبيهة بالنصر اذا أدخلنا فى الاعتبار ما حقق بها الجانب التركى على خصمه اليونانى،

نعنى تمكنه من اجلائه عن اراضيه ، وهى فى نفس الوقت لا تمثل نصرا حقيقيا وتاما ، لأن الجلاء ، وان يكن بالقوة ، حقق التوازن (التعادل) ولم يبلغ فى شأوه مع ذلك ما طمع فيه الجانب التركى بحكم النزاع الاقليمى على الأرض من أطماع ولو على سبيل احتلال أرض يونانية ترضى شهوة الثأر وتقيم سلطة **الغالب** .

لقد صدم الجزولى فى نفسه واحبط هواه المناصر لارادة الأتراك كما لاحظنا فى نقطة أخرى . وما لم نقله أنه علل النفس فى ظروف الهزيمة — الصدمة بنصر قريب ، فلما تحقق على نحو ما ذكرنا أرضى نفسه ولكنه — وهذا هو الأهم — استرد توازنه الفكرى ، لأنه آمن بحق اغتصب قهرا ، وبعودة الحق الى اهله عاد هو الى منطق تفكيره . فكأنما التأم كسر التاريخ فى وعيه بفعل ذلك . وهذا يعنى أن الحالة النفسية التى اعترت الجزولى انطوت على بعدين هامين : **بعد** معنوى بسببه انكشفت غمة ذاته ، وبعد تاريخى استوى به تفكيره على مبدأ **الحق** ، وهذا بالخصوص ، حق خاص ، لأنه يمزج فى الواقع بين كرامة نالها الأتراك بفعل عسكرى وكرامة أخرى ، شخصية ، كانت من اثر ذلك الفعل العسكرى فى ذات الجزولى . وهنا ايضا يبدو لنا الحق الذاتى معطوفا على الكرامة الواقعية ، فأثمر ذلك ، كما يمكن الاستخلاص ، **الارتياح والامتنان والرضى** .

٣ — الانتصار — الابتهاج :

ولما دارت رحى الحرب للمرة الثالثة ، خرج الجزولى عن طور الحق بجميع المعانى : استولت عليه شهوة الثأر وحاد عن الاتزان والصواب ، فكأنما لم يقتنع بالكرامة وانساق مع تفكيره على رغبة قوية فى التشفى . وقد سبق القول بأن الأتراك تغلبوا على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال ، وهى المرة الأولى التى تمكنوا فيها من قهر عدوهم ، ففازوا بالانتصار وفاضت أسارير شيخنا الجزولى تلقائيا بالابتهاج .

فحالة الابتهاج هذه ، فى واقع الأمر ، يمكن اعتبارها **حقا مضاعفا** ، كما يمكن اعتبار الانتصار التركى **كرامة قومية مضاعفة** . ويبدو أن ما حققه مصطفى كمال هنا بالقوة العسكرية (التركية) ، حققته ، فى حالة شيخنا — القوة المعنوية — الذاتية . وربما كان الايمان فى الحالتين بعدالة القضية التى وقعت الحرب من اجلها هو الذى يولد الشعور **بالفخر والاعتزاز** على هذا الصعيد وذاك .

غير ان قولنا هذا لا يجب أن يفهم منه أن بهجة محمد الجزولى ليست اكثر من انتصار تركى ، فحقيقة الأمر تبين ، خلافا لذلك ، ان النصر التركى يبقى فى جميع الأحوال نصرا للعزة التركية ولا شىء سوى ذلك ، وأن بهجة محمد تحوى حالات خاصة ، متعددة ، يصعب الامساك بها كلها ، ولكنها كما نعتقد ترتبط فى وعيه بجذر واحد يمثله التزامه الفكرى ويعبر عنه . وهذا فيه

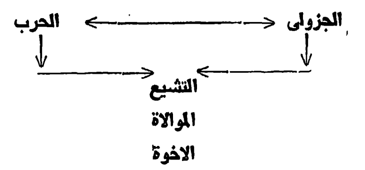
كما راينا عدة أشياء متصلة متداخلة . وهى على هذا بهجة رجل يدين بالاسلام ويؤمن بالخلافة التركية ويفتخر بحضارة الشرق ... الخ .

على هذا النحو اذن يمكن القول اجمالا بأن تفاعل الجزولى مع الأحداث — ونحن نجيب بهذا عن السؤال الذى طرحناه بهـذا المعنى فى الصفحات السابقة — استقر على أوضاع نفسية تامة بيناها ، ولكنه انتقل أيضا (نقصد التفاعل) فى مدار يمكن دعوته بالفضاء النفسى انتقالا لا يمكن ضبطه بقانون . قد نصفه كما حاولنا ذلك ولكن حصره يبدو صعبا أو هو عديم الجدوى ، طالمـا أن الحالات النفسية تتقلب فى مجرى تخترقه تيارات متضاربة لا تهدأ ، وهو ما حدث فى حالة الجزولى بصورة واضحة .

ومع تسليمنا بهذا لأنه من خواص النفس وحالاتها ، لا يجب أن نتغافل عن ذكر المحددات العامة التى سهلت ، بما لها من اثر فى التحديد ، بروز حالات نفسية لا متناهية . والمجال مع ذكر المحددات بتجاوز ما سميناه (بالفضاء النفسى) ليشمل الدواعى والدوافع .

من هذه الزاوية لا يمكن اعتبار الحرب التركية — اليونانية سوى حادثة واقعية تاريخية ولكنها **خارجية** . لعلها الأثر الذى سهل عملية القول وحدى بالجزولى الى نظم الشعر ، ولكنها لم تكن بجميع مراحلها ولا نتائجها حاسمة بأى معنى فى « تكوين » نفسية الجزولى ، اى فى تحويل (وكذا تكييف) وضعه الذاتى من طور المستقبل للخبر الى طول المنفعل به .

ويعود بنا هذا بالذات الى ما ذكرناه حول الالتزام الفكرى . ولكى تتضح المعالجة اكثر نذكر أن المحددات التى نعنيها تنحل ، من الناحية الشكلية ، الى ثلاثة مستويات ونقصد : المحدد السياسى ، المحدد الفكرى والمحدد الدينى . فهذه المحددات كما نعتقد لها اثر **داخلى** ، لأنها سابقة عن فعل الحرب كمـا جرت فى الواقع (بين الأتراك واليونانيين) ، وتحيلنا ، فى نفس الوقت ، على مراجع ثابتة ساهمت فى تكوين ذاتية الجزولى تكوينا جوهريا . ويمكن توضيح هذا بمثال معبر ، نرسمه (قبل ان نشرحه) على النحو التالى :



فقد استجاب الجزولى لفعل الحرب بوصفه **متشيعا** للطرف التركى **ومواليا** لأهدافه وداعيا **للتضامن الأخوى** معه . وما كان بمقدوره ان يقف هذا الموقف لو لم يكن بينه وبين الأتراك أكثر من رابط يحتم ذلك أو يزكيه . قلنا بينه وبين الأتراك والواقع اننا نعنى بينه وبين مفاهيم واختيارات . فالطرف

التركى كما لا يخفى مفهومه الخلافة كمركز واختياره الاسلام كعقيدة وشعاره الوحدة تهدف قبل كل شىء . وفعل الحرب من هذه الزاوية ، اى كما تصوره الجزولى ، لا يعنى بصورة ميكانيكية قيام دولة اليونان بالهجوم على دولة تركيا بدافع اقليمى أو بغيره من الدوافع فقط ، بل يتعداه الى الهجوم على المفاهيم والاختيارات .

واختصارا نقول : ان الحرب صلحت فى مثالنا لاستثارة كوامن الجزولى وتحريضها على الانفعال . ولهذا ظهر الانفعال بصورة مركبة : صورة برانية (الصدمة ، الحق ، الابتهاج) وصورة جوانية (الخيبة والمرارة ، الارتياح والامتنان ، الزهو والتشفى) :

واقع الحرب	الأحداث	تاريخها	الأثر النفسى	واقع الذات
الهزيمة	تركيا – اليونان/انجلترا	١٩١٩	الصدمة	الخيبة ، المرارة
الكرامة	انكسار اليونانيين	١٩٢١	الحق	الارتياح ، الامتنان
الانتصار	انتصار الأتراك على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال	١٩٢٢	الابتهاج	الزهو ، التشفى

(جـ) الاستعمار والتحرر :

اتضح لنا فى الصفحات السابقة أن انجلترا تمثل الاستعمار ، وهى تساعد دولة اليونان بوصفها دولة استعمارية ، غربية ، مسيحية . فهل يكفى هذا للقول بأن الأتراك قوم متحررون ؟ وهل خاضوا الحرب دفاعا عن الأرض أم عن المقدسات أم عن وحدة المسلمين أم عن الاسلام فى حد ذاته ؟ أم عن ذلك كله ؟ . كما توضح لنا أيضا أن الجزولى جعل من نفسه نصيرا مطلقا وعدوا مطلقا فى نفس الوقت ، فى الحالة الأولى للأتراك ولقضيتهم ، وفى الحالة الثانية لانجلترا ولأهدافها . فهل يعنى هذا انه ناصر الحرية وناهض الاستعمار ؟

سنقدم عن هذا كله جوابا ممكنا فى ثلاث صور :

(ا) صورة الأتراك :

يمكن للمرء بالرجوع الى شعر محمد الجزولى فى (ذكريات من ربيع الحياة) أن يستخرج صورة الأتراك – بغض النظر عن حربهم مع اليونان بالأطوار المذكورة فى مكان آخر – فى مواقف نوردها مرتبة على النحو التالى :

صورة الأتراك (تركيا)	**حماة نصارى الشرق** **اسود الحرب والصدم** **شوكة الاسلام** **ضراغمة الاسلام**

فالجزولى كما يبدو من هذه المواقف يمجد الأتراك ويسبغ عليهم أوصافا تليق بمركزهم فى تصوره . وبغية شرح هذا نورد بعض الملاحظات :

١ ـ لقد ادعى اليونانيين ، كما ظن الجزولى ، أن حربهم ضد الأتراك هى فى سبيل نصرة مسيحيى الشرق الخاضعين للرعاية العثمانية . وساندتهم انجلترا فى ذلك ، بل وظهرت هذه فى هذا الصدد وكأنها تدعم اليونانيين لهذا الغرض بالذات . وبقطع النظر عن صحة أو خطأ هذا الطرح ، فقد فهم الجزولى طبيعة الحرب من الزاوية الدينية أيضا ، فأقحم التاريخ الصليبى فى هذا الاطار واعتمده حجة للقول بتواجه اختيارين ودينين وحضارتين ، ولكنه لم يفعل ذلك الا لتسفيه الادعاء اليونانى/الانجليزى ووصمه بالجور والعدوان، اعتقادا منه بأن مسيحيى الشرق ، رغم وجودهم فى ظل السلطة العثمانية ، ظلوا على عهدهم فى موالاة حاميهم ، وهم بذلك فى غنى عن أية وصاية خارجية. ولذلك فسبب الحرب من هذه الوجهة باطل ويبطل معه منطوق الادعاء ، لأن الدولة العثمانية رغم طابعها الاسلامى تضمن للمسيحيين الشرقيين ، بوصفهم من أهل الكتاب ، حق الوجود والعيش ، وتلك فضيلة . هذه هى الدلالة الأولى .

٢ ـ انهزم الأتراك فى الجولة الأولى من الحرب كما بينا ، ولكنهم تعادلوا مع خصمهم وانتصروا عليه ، ويعنينا من هذا أن الجزولى عندما تألم (صدم) لهزيمة الأتراك لم ييأس من قدرتهم على الانتصار . فايمانه المطلق بقدرتهم كان أقوى من ملابسات حرب طارئة . ويعود هذا لاعتقاده الراسخ بأن قوما كالعثمانيين ، يقومون بشؤون الخلافة وتجسد دولتهم مركزها ، لا يمكن أن تنال منهم قوة أعدائهم ، لأنهم أقوياء بايمانهم . فقوة العقيدة هى القوة أو قوة الحق . وهذه هى الدلالة الثانية .

٣ ـ يتفرع عن هذا أن الأتراك لأنهم يمثلون الاسلام تمثيلا زمنيا وفيهم الخلافة كما ذكرنا ، فهم بحكم هذا وذاك حماة الاسلام وأبطال قوته المعنوية اذا جاز القول . أنهم مسؤولون عنه بجميع المعانى : بنشره والاقناع به ، بالحفاظ عليه وحمايته ، بالسهر على تطبيق شرائعه . . . وهى لذلك مسؤولية دينية كلية . وهذه هى الدلالة الثالثة .

فصورة الأتراك فى نظر محمد الجزولى على هذا الأساس لا تبرز بمظاهرها التامة الا فى ارتباط بالدلالات المحورية الثلاث ، نعنى : **الفضيلة والقوة والمسؤولية** . ويبدو لنا من خلال النصوص التى نعتمد عليها فى التحليل أن « اتحاد » ما يمكن تسميته بدال الدين بمدلول الحرية هو الذى يؤلف بين الدلالات المحورية المذكورة .

(ب) صورة مصطفى كمال اتاتورك :

لا يذكر محمد الجزولى مصطفى كمال الا فى قصيدة واحدة خالد بها انتصار الأتراك على اليونانيين ، وقد خصه بسبعة أبيات من الشعر حوت معظم الصفات التى كونها عنه . والواضح هنا أن الجزولى يربط الانتصار التركى

بمصطفى كمال نفسه ، دون أن يحمله هذا على التقليل من دور الأتراك فى بلوغه وهى عملية مفهومة للتأليف بين الفرد (الزعيم) والجماعة (الشعب)، ويحسن قبل أن نواصل التحليل أن نقدم جدولا بيانيا بذلك :

صورة مصطفى كمال	**صفوة قومه** **منقذ الأوطان** **بطل الأتراك وحاقن للدماء** **قائد الجيش التركى** **محرر الشرق** **بطل خالد ..**

ويبدو من هذا أن الجزولى أحاط بمختلف الصور **الممكنة** « لتفريد » مصطفى كمال على هيئة زعيم ومنقذ وبطل وقائد ومحرر وخالد .. وللتحديد أكثر يمكن تقسيم هذه الصور الى ثلاثة أنواع :

١ ـــ حسب الجنس :

ويوضع مصطفى كمال هنا **كفرد** صراحة أو ضمنيا ، فى علاقته بالأتراك **كمجموعة** بشرية . والنظر الى هذه العلاقة يتم من زوايتين : زاوية **التخصيص** بحيث يظهر مصطفى كمال كاسم علم «مفرد» له صفات مطلقة ورمزية فى نفس الوقت . مطلقة لأنها **ذاتية** ولا يمكن مجانستها بصفات أخرى مفترضة ، ورمزية لأنها منتخبة وتتمتع بسلطة معنوية ، ومن طبيعة القول الرمزى فى هذا المجال اذا قمنا بتأويله أن يكون معناه غير مباشر(٥) . أما الزاوية الثانية فهى زاوية **التعميم** ، لأن الصفات المذكورة ما كان لها أن تظهر بالمعنى الذى حددناه الا فى نطاق يبرز وجودها فى نظر الجزولى ، وهو نطاق المجموعة البشرية التركية نفسها .

٢ ـــ حسب الوطن :

وهو هنا تركيا ، لأن مصطفى كمال ليس زعيما للأتراك وحسبب ، ولكنه منقذ تركيا أيضا . واذا طبقنا مفهوم المنقذ فى مثال الحرب التركية ـــ اليونانية التى سبق الحديث عنها، أمكننا القول بأن الانقاذ يعنى عودة الكرامة التركية الى مجدها وفوزها بالنصر المحقق على أعدائها . وهو ما يعنى فى هـــذا المثال أن الاسم **العلم الفرد** (مصطفى كمال) تماهى بصفاته وخصائصه باسم **العلم المكان** (تركيا) فى واقعه وحالاته . وعلى هذا يصبح بطل الأتراك بطلا تركيا .

٣ ـــ حسب المنطقة الجغرافية :

ونقصد الشرق بالمعنى العام . والراجح أن الجزولى وصف مصطفى كمال بمحرر الشرق اعتقادا منه بأن تركيا نفسها هى مركزه . والانتساب الى هذه، بما أنها كذلك ، يوجب الانتساب الى ما تمثله فى الوعى والشـــعور ، نعنى الخلافة والوحدة .

يظهر من هذا ان (الأتراك) و (تركيا) و (الشرق) تمثل درجات في الاحالة . وان مصطفى كمال كاسم مفرد وبطـــل تركي ومحرر الشرق تمثل درجات في الترميز . وقد اراد الجزولي كما نعتقد أن يفهمنا أن استفراد الرمز بصفات خاصة يرتبط (ولا يتطابق) مع اطلاقية الاحالة بصفاتها العامة .

(د) صورة فرنســا :

ذكرنا فرنسا من قبل عندما تكلمنا عن الحرب التركية ـــ اليونانية عرضا. وورودها في شعر الجزولي الخاص بهذا الموضوع أتى في سياق التنويه بموقف تحالفها مع الأتراك في صراعهم ضد اليونانيين ومن ورائهم انجلترا كذلك . فهو يذكرها ، على هذا الأساس ، كطرف مناصر لقضية يناصرها هو بالذات . ومما يثير الانتباه في هذا الذكر أن الجزولي ـــ رغم أن فرنسا هي التي كانت تحتل المغرب في هذا الوقت ـــ لا يهتم على أي نحو بالتعرف على « خلفيات اقدام فرنسا على تحالفها مع الأتراك أو هو لا يقولها في شعره . ويذكر هـــذا لأنه عندما وقف ضد انجلترا في مساندتهـــا لليونانيين احتكم الى مخططاتها وأهدافها في الشرق وحاكم موقفها بناء على ذلك كما مر بنا . فهل نستنتج مما ذكر أن الجزولي كان غافلا عن المرامي الفرنسية في الشرق ايضا ، أو انه كان يجهل تاريخ الصراع الانجليزي الفرنسي،وهو الذي أملى طبيعة التحالفات ومنطقها ، على السيطرة السياسية والاقتصادية في الشرق ؟

قد لا يعني الجواب عن هذا شيئا كثيرا ، لأننا سنجد في الصور التي قدمها الجزولي عن فرنسا ما يكفي من الدلالات :

صورة فرنسا	**ربة العلم** **الشعب الفرنسي معروف بالشمم** **نصرة الحق** **جيشها حصن** **فرنسا هي التي انقذت وحدة امريكا .** **ونجدت المكسيك** **أوجدت اليونان من عدم** **والدة الأحرار ...**

لقد اخترنا هذه الصور ، وهناك غيرها ، من قصيدة واحدة انشأها الجزولي للتغني باسترداد الأتراك لكرامتهم وللتعبير عن شعور الحق في نفسه كما بينا من قبل . وهي تشتمل ، اذا صنفناها حسب الموضوع ، على ثلاث قضايا كبرى :

فرنسا ـــ الشعب الفرنسي ـــ الدور الحضاري الفرنسي . ويلاحظ ان لكل قضية خصيصة تميزها عن غيرها ، ولكنه تميز لا يقطع بين أســـباب التداخل بينها جميعا . ذلك لأن الدولة الفرنسية ، شعبا ودورا وحضارة ، هي التي تمثل ، في آخر الأمر ، محور القول ومضمونه .

نتساءل : كيف تسنى للجزولى أن يؤلف بين الصور المذكورة وما الباعث على ذلك ؟ . قد يبدو من هذا السؤال أننا نقصد البحث عن مبرر خفى بغية الأيديولوجية ثلاثة مفاهيم أساسية أخضعت قوله الشعرى (أو فعلت فيه) بما لها من دلالات وإيحاءات ، نعنى مفاهيم : **العلم ، الشجاعة ، الحرية** . ويبدو من خلال هذا أن الجزولى له فى ذهنه عن الدولة الفرنسية (شعبا ودورا وحضارة) جملة من الصور المتراكبة ، لم يبتدعهـــا من عندياته بل أشاعتها هى بالذات عن أحوالها .

وعلى هذا فالجزولى لا يمتدح فرنسا لأنها ساندت الأتراك فقط بل ويعيد الحكم النهائى على ما ابتدعه الجزولى . والحق أن صاحبنا يضمر من الناحية صياغة مجدها التاريخى ويذكر به . أى أنه يربط بين أيديولوجيتها وتاريخها، ويجعل من هذا الربط مثالا للتضامن والمساندة وما شابه . ولهذا الأمر رأيناه يقول فى بيت من القصيدة :

لله درك لو يسرى نظامك فى

كل الممالك من عرب ومن عجم

وهو بيت يحيلنا على **المطلق** : دولة عالمة وشعب شجاع ودور حر . فهل يصح القول بأن الجزولى كان نصيرا مطلقا للأتراك ومتشيعا (مطلقا) للدولة الفرنسية ؟ .

هوامش :

(١) ذكريات من ربيع الحياة . مطبعة الأمنية ١٩٧١ . الرباط . المغرب .

(٢) L'eshace Litteraire, Gallimard 19155, Paris, r. 20

(٣) الحنين = حن حنينا : صوت ، لا سيما عن طرب أو حزن . حن حنينا اليه : اشتاق . تحان : اشتاق . استحن الشوق فلانا : استطربه . الحنان : من يحن الى الشىء . حن حنة وحنانا عليه : عطف وشفق وترحم فهو حنون . تحنن عليه : ترحم . الحنان : الرحمة .

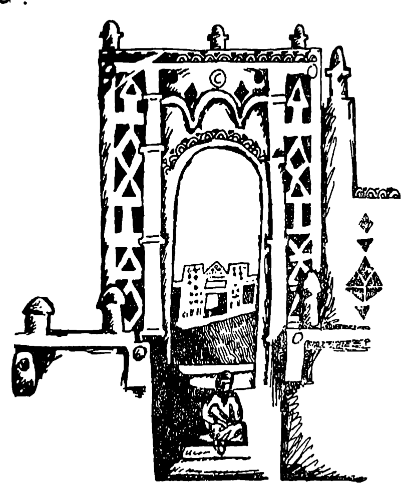
(٤) نعتمد فى هذا على التفريق الذى ميز به T. TODOROV **بين النص المكتوب والمنطوق**

(٥) أنظر : Symfolisme et interpetation L. TODOROV. ed. Seuil 1978, Paris, p. 18.

قصة قصيرة

شمس ..

هاديا سعيد
لبنان



عندما اصطدمت بالرجل الذى حدثتكم عنه فى قصة سابقة (ولدت وفرحت بها منذ ثلاث سنوات ثم ماتت ولم امت) كان ذلك يفرض على ان اقبله واهرب منه فى آن .

حدث ذلك فجأة . اصطدمت به وقد ظننت انى لن القاه اذ غادرت الأماكن والأزمنة وكل معطيات علاقتنا السابقة .

لست ادرى اذا كان احدكم يذكره . أتمنى ان تكونوا نسيتموه مثلما فعلت او مثلما ظننت انى فعلت عندما أقفلت ذاكرتى ذات مساء

واقمت فيها سجنا لكل الماضى وفى مقدمته ذلك الرجل الذى ارانى مرغمـة ان احدثكم عنه لأنه استطاع وعلى نحـو لم أتوقعه أن يعـود ويصطدم براسى ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط .

أصابنى الحادث بصداع ، فتناولت حبـة من مشتقات الاسبرين وطلبت منه تأجيل هذا اللقاء ريثما يكون تاثير الحبة الوهمى قد سرى فى دمائى ، وفى لحظة استراحتى الأولى كان يواجهنى بعبوس ثم ابتسم بعد أن تقدم النادل وصب لنا كاسين مثلجين . قال لى : لا تحتسى الكأس مع الاسبرين . سـوف يضرك . وكانت تلك عادته فى بدء حديث ودى ينتهى نهاية متوقعة نتجاهل بها اشباحا تشاركنا اية خلوة .

اخبرته بالطبع عن حالة « شمس » فظل يستمع بملل معتاد تخترقه رشفات الكأس ، اشعال واطفاء سيجارة ، تنهد ، نحنحة ، سعال .

اغاظنى أنه لا يود أن يستمع مع ان الأمر على غاية الأهمية ، فلم يحدث أنى استطعت مراقبـة نفسى وانا الد مثلمـا قدرت أن افعل وانا أرقت شمس تشد على يدى ، تعض أصابعى ، تضغط شفتيها وصراخ الطبيب يحرضها بلذة أن تشد وتشـد وكأنها مصابة بانسداد فى مصرانها الغليظ .

قال لها : شدى يا ابنتى .. شدى .. لا تخـافى .. وافعـلى وكأنك تتغوطين . كانت مسـاعدته قد أبعـدت فخذيها ورفعتهما الى حلقتين من الحديد ثبتتا فوق عمودين ارتفعا من جانبى السرير عنـد طرفيه الأسفلين .

بطنها تلة من اللحم الناصع . فخذاها منفرجان . حملت المرضة شفرة حلاقة وجزت الشعيرات المتبقية ... الدماء ماتزال تتساقط وتلة اللحم تنتفخ وتتكوم . وجه شمس يستحضر وجه جدتى ، فاجأتها ذات يوم بالمرحاض تكز على أسنانها ووجهها عروق من الدم . .غرفة الولادة تنتظر رائحة النفساء .. يد شمس تتلقى أبرة أنبوب السائل المغـذى المعلقة فى مشجب أعلى السرير ، يدها تترنح . الطبيب يطلب مـنى أن أمسك يدها . اشدها الى العمود الحديدى ، تصبح فى وضع تعذيبى . قال لى ذلك الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصة سـابقة . ثم جلس الآن امامى فى المقهى يحتسى كأسه بهدوء ، قال ان عذابه يفوق عذابى وعذاب شمس . هم ايضا علقوه فى قضيب حديدى واصـبح جنينا يلتف حول نفسه . يداه معصوبتان الى ساقيه ومن خصره يلتف الحبل ويشد على القضيب المنتصب فوق قاعدة فى زاوية ..

ـــ الغرفـــة :

ضحك . أنا قلت غرفة وهو صحح لى : قبو كان، كهف ، ظلمة يصار المعتقل اليها بعد ، درجات ترابية تتجاوز المئة . مازال يتذكر المكان لكنه لا يجرؤ على تأكيده،يترك مساحة للاختباء والتراجع.قال: لا لكنى اكدت له انه خائف كأكثر الرجال لا يجب البوح ولا الاعتراف . لا يحب أيضـا أن يصغى لبوحى ولا لنشره أخبارى عن شمس مع أن اكتشافى غريب ومثير:

غرفتي ناصعة . الى لذيذ . بعله قليل أصبح أملا . لا . لم يكن الامر على هذا النحو . سأقول : غرفتي ناصعة الى . لا . ليس الما . كان احساسا لذيذا يلتف من أسفل الظهر ويطوق للخاصرتين . كحركة فلا منكو ؟ ربما . كلحظة غياب ونحن معا فوق سطح البيت الصيفى ؟ ربما الم أناديه واحبه واجذبه واغيب . اغفو قليلا ويوقظنى : يا على . يا على قولى يا على . فأقول ولا اقول . لم ار دما ولا سيلانا ولا خرقة . سميكة تصنعها عمتى بين فخذى ولا عرقا يتزحلق . لم ار لحمى تحت ضوء غرفة العمليات الساطع . لم أر اطراف ثوبى تنكمش بين العرق وبقع الدم . الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة وارغب الآن ان يسمعنى راى تلك البقعة :

خرج فى نوبته الصباحية يكنس باحة الزنزانة . كان الفريب الذى جازوا به فى الأمس يتكوم فى الحفرة . كانت الحفرة بركة من الدم . كان العيد . الفريب صار خروفا ورائحة الدم نتنة . ذبحوه وشربوا نخبه وقالوا للرجل الذى فاجأني وفاجأ قصتى : ادفنه . لا ادرى اذا كان استطاع أن يتردد لحظة . دفنه وتف وبكى ثم جرح شريان رسغه فى صباح اليوم التالى فضربوه وقالوا له يا عكروت لن تموت هكذا براحة . قال لى : انتن النسوة — لم يقلها هكذا فصحة — تتدلعن وتبالغن . الواحدة منكن تزحلق الولد وكأنها « تتبول » ثم ابتسم وقال لى فى وقت آخر وكنا وحيدين : انت مختلفة . رأيتك تعضين يدى وتتألمين بكبرياء .

عضضت يده . حبست صرختى بين نظراته وسيجارته وتأففه المكتوم . لا أعلم كيف كان يشعر وماذا يريد . بعد ذلك خمنت انه تمنى ان ينتهى الأمر بسرعة فيطمئن على ويفرح ثم يمضى الى المقهى .

حدث ذلك تماما و « شمس » تخبرنى أن « راجى » يرقب ولادتها هاتفيا سيقول لها أن تحكى له كل التفاصيل وسيعد جنيهاته ويدفعها لعاملة الهاتف فى فندقه ويندم .

الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة وجاء الآن لكى يفسد على هذه القصة لا أقدر أن ابعده . كأن الأمر مؤامرة أدبرها لنفسى . أقول يا بنت اعتذرى وابتعدى فأخجل . أقول يا بنت اثقلى وتجاهلى فلا أقدر يجرجر لسانى فأحكى عن شمس وعنى وعن الطبيب وانا اعلم انه يجلس الآن أمامى فى المقهى يتأفف ويتأهب ليقتنص لحظة صمت . اقول الطبيب كان تقصد برذاذ الدم وانبثاق رأس لجنين . صوته يتهدج وحماسه يعيد صدى حماس متفرجى الملاعب الرياضية .

يضحك الرجل تتلذذ ذاكرته برسم ما حدث وما حدث يبعدنى عنه :

شمس ليست جثة والطبيب تكبر يداه.قفازاه ملوثان.صوته يرتجف .شدى يا ابنتى . الاضاءة ساطعة . فخذا شمس ينتصبان الى الاعلى . المرضة تربت على بطنها تضغط الانتفاخ الى الاسفل . ساعدينى يا ابنتى . ساعديه يا شمس . سأساعده انا : يا على قلت يا على ودخلت فى عينى ، رأيت اشباحا بالبياض ولونت وجوه الملائكة امسك بفخذى بابا نويل فلم يكن الما وقالت سندريلا انها ستخرج من بطنى ويمكن الا تكون سندريلا بل الشاطر حسن . شمس لا تبكى لا تغمض عينيها . تتطلع

بجسارة . قوس الحـديد سيساعد الطبيب على انتشال الجنين . انظـرى ها هو راسه . قولى لها أن تساعدنا . تساعد ابنها ، تساعد نفسها . ساعديه يا شمس ساعدى ابنك ، لكنها تبتلعه .

قلت للرجل الذى أمسك بيدى الآن فى المقهى وشد على أصابعى وقدم لى كأس الماء وابتلع غيظه بحنان معلن : شمس تبتلع جنينها ولكن الطبيب يصطاده بقوس الحديد . ملقط هلالى يلج طيات اللحم الطرى ويقبض على راسه . يتزحلق الراس وكتلة اللحم ، تتدلى ذكورته . صبى . صبى . يقبض الطبيب على ساقيه ويدلى راسه . أزرق . أزرق . بلا صـوت وبلا حركة شمس تصرخ : ميت ؟ أخـاف أن يموت ، الغـرفة تتشظى بالبكاء . لا . لم يكن الأمر على هـذا النحـو . كنت عند جانب السرير أعانـق شمس والمرضة تلتقط الجنين وتسرع به الى أنبـوب الاكسجين والطبيب يضربه على فخذيه وفوق مؤخرته يأمره أن يحيـا .

كنت قرب شمس وانتظر صرخة الصغير : يا حى يا قيـوم . الله لا اله الا هو الحى القيـوم لا تأخذه سنة ولا نوم . يعلم ما بين ايديهم .. يعـلم يا شمس يعلم . وأنـا أيضا أعلـم . وذاك الـذى يجلس على المـائدة المجـاورة ويراقبنا يعلم وأنت الذى أروى لـك كل هذا ولا أعرفك تعـلم . والرجل الذى يقتحم على الخلوة ويبتسم بمرارة يعلم وأنا أسـتمع لنفسى اللحظة وأحاول ان أنهى هذه القصة بأسرع وقت . اقـول له : ساعدنى فيقـول : أعيدى كتابتها . يجلس فى المقهى الآن بهدوء وبكسل ويقـول : أعيدى كتابتها وشمس انجبت وأنا انجبت ولم نعد كتابتها . لن أعيد كتابتها . اخاف أن احذف كل وجودى وأغلق الابواب وتنتهى شمس والجنين وابكى وأصرخ واقـول ليس الأمر على هذا النحـو والجملة ليست مقيدة والرجـل الذى يجلس أمامى فى المقهى ويقتحم كل الاحرف والأوراق يجذب القـلم نحـو ويكتب .

يبعدنى الآن يبعدنى . اصرخ قبل أن اتلاشى : غرفـة العمليـات ساهرة والطبيب ساعدنا ولم يساعدنا . الجنين صرخ وبعـد نصف ساعة أخرجت المرضة من بين فخذينا ثعابين من المصارين والدماء وأكياس الأغشية والمخـاط وسيول الدم ، بطننا هوت وافخاذنا انسدلت .

* * *

ضربه . لكمه . دخلت قبضته اسفل بطنه . قال لى : شتمنى الأول . ضربنى الثانى . افترسنى الثالث . قل ولا اقـل . ماذا اقـول . ابتلعت ايامى والـكلام . ظللت ثلاثة أيـام . أربعـة . خمسة .. ثم بملقط الحديد اخرجوا لسانى ، رايت فوقه كل العنـاوين والأسماء .

الرجل الذى حدثتـكم عنه فى قصتى السابقة ومازال يجلس أمامى فى المقهى يصمت فى وجهى الآن . يضع النـادل أمامنا كأسين جـديدين ويبتعـد .

لا أثر بيننا للشجار وللدماء . هادئان حد الركود ، نعس يداعب أجفانه وسنقوم بعد قليـل ونرتحل الى الخلوة .

ننتهى ولا تنتهى القصة وقد فشلت فى كتابتها وسأحاول ان افعـل فيمـا بعـد .

قصـــائد ..

برهان شاوى
(العراق)

١ ـ خوف :

ما لهـــذا اللسـان ..
يلتـــــوى ..
ما لهـــذى الحــروف ..
تنطفى فى فمى ..
ايهـــا الطاغية ..
قل لنا عن لسـانك شيئا ..
(لك العافية)
يا لسـانى الحزين ..
بح بارتعـــاش الشــفاه ..
بح بأصفرار الوجــوه المهين ..
بح بارتعاش المفـــاصل ..
خـــوفا ..
علـــى الجسد المستكين
خوف انقطـــاع المعيشـة ..
خوف الزمان
بح بالحقيقـــة يوما ..
بح بالحقيقـــة ..
بضـــع ثوان
ترى ..
افقدت لســـــانى

** ثلاث قصائد من مجموعة « مراثى الطوطم » التى ستصدر قريبا للشاعر العراقى برهان شـــاوى

٢ – مرثية العـاشق :

هل انا عاشـــق ..
أم أمير
هل أنا المتوسد جنـــح الفراشة ..
أم الأرض ..
بى تســتدير ؟
كل قرن يمـــر ..
باغماضـــة ..
والبرارى بكفى تطـــير
يا لخــــوف ..
من النفس ...
انى بهـــا ..
من وساوسها اســـتجير

٣ – ســـؤال : الى جميلة ..

لـــماذا ارى وجهــك الحلو ..
فى الكتب المشـــتراة ..
وفى الأوجـــه النـــاحلة
لـــماذا ارى وجهك ..
فى عيون الطيـــور ..
واشرعة الســـفن الراحلة
لـــماذا ارى وجهــك ..
فى الموانى البعيـــدة ..
والمـــدن القـــاحلة
لـــماذا ارى وجهك فى مرايا المرايا ..
مرايـــا الحجـــر
لـــماذا ارى وجهــك ..
فى اخضرار الشـــجيرات ..
فى قطـــرات المطـــر
لـــماذا ..
لـــماذا

صورة المهدى الدنقلاوى السودانى

فى شعر معاصريه

د. احمد محمد البدوى
جامعة ميدقرى — نيجريا

فى دجى مطبق ويوم دجوجى ... وليل مقفقف مقرور
ولدت ثورة البلاد على ا حـ ... ـنان كوخ وفى ذراعى فقير
عوذوا طفلها وصونو فتاها ... بجديد من الرقى أو اثير
وى هلم اسمعوا الملائك يعزفون م ... بميلاده نشيد السرور
باركوا الطفل فى القلوب وصلوا ... فى المحاريب للعلى الكبير
ومشى فى الصبا قسيم المحيا ... هيئت نفسه لكبرى الأمور
واغتدى زاهد الشباب وصوفى «م» ... بنى قومه ومصباح نور

التجانى يوسف بشير

١ — الصوت :

قال الشاعر السودانى فرح ودتكتوك المتوفى ١٠٤٧هـ فى قصيدة منسوبة اليه ، نظمها قبل ظهور المهدى السودانى المتوفى ١٣٠٣ هـ — ١٨٨٥م .

فلقمة من طعام البر تشبعنى ... وجرعة من قليل الماء تروينى
وقطعة من قليل الثوب تسترنى ... ان مت تكفننى او عشت تكسينى(١)

فقدم القسمات المميزة للمسلم النموذجى الزاهد فى الدنيا ، المكتفى من كل ماديات الحياة بما هو ضرورى الى أقصى حد ، لا يأكل الا قليلا من الطعام الخشن ، ثم لا يشبع ، ولا يشرب الا قليلا من الماء ثم لا يروى ، ولا يرتدى من الثياب الرخيصة او الأسمال البالية الا ما يستر العورة ، ويصلح لتكفينه ان حان أجله ، ثم يمضى الشاعر ليقدم لنا مميزات هذا الزهد المثالى العارف ، حسب تصور تلك البيئة :

ياواقفنا عنـــد أبواب السلاطين	ارفــق بنفسك من هم وتحزين
واستغن بالله من دنيا الملوك كما م	استغنى للملوك بدنياهم عن الدين
ولا تصاحــب غنيــا تستعز بــه	وكن عفيفا وراع حــرمة الــدين
واعلم بأن الــذى ترجو شــفاعته	من البــرية مســكين بن مسكين
الــدين كنــز لا فنــــاء لــه	والمــال عارية والله يهــدينى«٢»

هذا الزاهد فى الملذات الحسية ينأى بنفســـــه عن أن يتلوث بالتذلل لأصحاب السلطان والجاه والمــال ، يستعصم بالرازق الباقى عن كل كــائن فان ، ويستغنى بالأصل عما سواه ، ولعل الشيخ فرح يعنى بهــذا الموقف الصلب من أصــحاب السلطان الجائرين ، وكانزى الأموال ، ما ســبق أن قاله سفيان الثورى حين سأله أبو جعفر المنصور « لم لا تاتنا » فأجابه سفيان قائلا : « الله نهانا عنكم » ولا تركنوا الى الذين ظلموا فتمسكم النــار » ، « وكان يقول : اذا رأيتم العــالم يلوذ بباب السلطان فاعلموا انه لص ، واذا رأيتموه يلوذ بباب الأغنيــاء فاعلموا أنه مراء » وكان سفيان الثــورى كثير الحط على المنصور لظلمه ، فهم به واراد قتله ، فما أمهل الله ، وقــال احمد بن حنبل لا يتقدم سفيان فى قلبى أحد «٣» .

يرتبط هذا الزهد بانكسار النفس والتواضع لله ، ولكن يكمن فى داخله تعال مطلق على العــالم المــادى من حوله ، فى أرفع صــوره واقواها « السلطان والمــال » كما يتسامى على نوازع الجسد ويكبت جموح الشهوات فى النفس ، ويأنف من الدنايا .

ان صورة هذا الزهد التى قدمها الشــيخ فرح ، تتلاءم مع صــــورة الحاج القادم الى السودان ، من غرب افريقية ، فى طريق ذهابه الى بيت الله الحرام ، أو فى طريق عودته ، ما يسميه بعض الكتاب « الحاج التكرورى » وهو مجاهد مهاجر فى سبيل الله متقشف ، كل ثروته من زاد الدنيــا هى : خرقة من ملابس خشنة وبالية يأتزر بهــا ، وعصــا يتوكأ عليها ، ومســبحة تتدلى من عنقه ، وجراب من جلد شاة يحتــوى على القرآن أو جزء منه مكتوب بالخط المغربى ، ومعــه لوح من الخشب ودواة «٤» وكــان أولئـك الحاج ياتون ويعودون ، وتستغرق رحلة الحج هذه شهورا أو سنوات ، بالنســبة لأمثال ذاك الحاج المجاهد ، الذى يقطع المسافة كلهــا ماشيا على قدميــه ، يعبر الغــابة المهولة والصــحراء الموحشة ، حتى يصل أو يموت فى ســبيل الله شهيدا ، وكان معظم اولئك الحاج من صفوة العلماء ، اذ يحدثنــا بركها ردت فى القرن التاسع عشر الميــلادى أن هؤلاء الحاج الافارقة فقهاء ، ما مروا بمكان فى افريقية وبلاد العرب الا ووجدت «الأهالى» يقبلون على التمائم التى يكتبها « الحاج التكرورى » لأنهــا أطهر فى نظرهم وأقدس مما يكتبه ســائر

الحاج«٥» الحاج المتقشف الزاهد يمتاز بثروة معنوية ومعرفة ، ويختص بصلاح بين يؤمن الناس فى نفعه ويقرون بالفضل وما يزالون .

هذا الحاج الضارب فى الأرض ، المعتمد على ما يرزقه الله من « لقمة او جرعة » المتوكل عليه ، وهو نموذج على التمسك بالهدف النبيل ، والاصرار على بلوغ العلا ، انما يتطابق فى ملامحه العامة مع الزاهد الذى صوره الشيخ مرح وكلا النموذجين المتكاملين المتجانسين قوى الأواصر بصوره المهدى الدنقلاوى السودانى محمد أحمد عبد الله فى القرن التاسع عشر الميلادى كما وصفه من رآه : « يلبس المرقعة مثل سائر دراويشه ، طويل القامة اسمر اللون بخضرة ، مستدير اللحية ، اسنانه كاللؤلؤ وفى الفك الأعلى « فلجة » بين الأسنان ، كان ذا صورة جميلة بين السود من امثاله ، وكان يتعمم على قلنسوة من نوع ما يتعمم عليه اهل مكة ، وعمامته كبيرة منفرجة من الامام ، يرسل عزبة منها حتى تصل الى سرته ، ويضع على منكبيه رداء من الدمور ، ويلبس نعالا مصنوعة فى السودان وكان لبسها مخصوصا بالاعراب والضعفاء ، ويطلق عليها اسم « الشقيانة » اى نعل الشقاء ، فابدل هذا الاسم باسم « السعيدانة » اى نعل السعداء ، ويحمل على الدوام فى يده اليسرى سيفا يسمى سيف النصر ، ويتوكأ على هرواة طويلة«٦» وتتدلى من عنقه مسبحة .

صورة المهدى تتطابق مع صورة الحاج التكرورى وصورة الزاهد الذى لا يقف عند ابواب السلاطين بمسبحته وعصاه وحذائه الذى اشتهر بارتدائه ضعفاء السودان ، وبجلبابه المرقع ، الذى هو شارة المتصوفة وزى الدراويش من الزهاد المنقطعين عن الدنيا ، وقد الف المهدى هذه الصورة قبل ان يجهر بالدعوة ويقود الكفاح المسلح ضد الكفار المنحرفين . « المهدى خرج سائحا الى بلاد الغرب « غرب السودان » مع رجاله وعليهم لباس الدراويش وهو الجبة المرقعة والسبحة والعكاز « العصا » وجعل يبث دعوته«٧» أضف الى هذه الأدوات « ابريق الفخار » .

ينطوى هذا المظهر المتواضع البسيط على مضمون عميق ، الا وهو ان هؤلاء القوم ، وعلى راسهم محمد احمد المهدى نفسه ، فقراء فعلا وحقيقة ، فلا عجب ان راينا الجنرال عكس الانجليزى الذى قاد جيشا قوامه نحو ستة وثلاثون الفا لاخماد الثورة الاسلامية ، قد كتب منشورا لعن فيه المهدى واصحابه وهددهم بالويل والثبور وعظائم الأمور ، بعد مقدمة فى صدر المنشور المرسل الى المهدى قال فيها . « نحن (الذين) ان نزلت السماء ثبتناها باسنة السيوف ، وان نزلت الأرض قلنا لها قفى (بالجزم) » ثم قال للمهدى : « يا ايها الذى . . اصبحت تسوق الجيوش بأزمتها بعد ما كنت (فقيرا) وقد نسيت ما كنت فيه انت واصحابك من الجوع (والعرى)

وكيف رضيت أن تحاربنى وانت ضعيف الحال ، وفقير المـال « كذا » وقليل الرجال«٨» .

اى انهم لا يصطنعون الفقر ويدعونه ، بل هو واقع يعيشونه ، ولون من الوان الحياة يمارسونه من« جوع وعرى ، وفقر وضعف حال» يرتدون الجبة المرقعة والمسبحة المتخذة من نوى الأهليلج ، فتقترن الحقيقة وهى الفقر بموقف أخلاقى وهو الزهد فى الدنيا ، وهم يفخرون بذلك ، ولا ينكرون تعلقهم بالآخرة وانقطاعهم للعبادة ، يقول احد من عرفوا المهدى واصحابه قبل الجهاد : «هاجرنا للمهدى ، وكنت رايته واعتقدته «كذا» حينما كان يزور (رفاعة) .. ومعه تلاميذه نائرو الوجوه «!» نظيفو الثياب ، منظمو الأذكار، وكثيرا ما كنا ونحن طالبو علم نؤدى معه صلاة المغرب ، لنسمع قراءة الخشوع منه ، وقو قرأ سورة « القارعة » مرة فى الركعة الاولى فحينما قرأ « يوم يكون الناس كالفراش المبثوث » صعق وخر مغشيا عليه ، فتقدم غيره من (جيرانه) واتم الصلاة بالناس وانا منهم ، فلم يصح حتى بارحناهم«٩» دلالة على الورع الذى يتبدى فى سمو روحى وشفافية لطيفة ، من شدة التقوى وقوة الايمان .

ان المهدى الذى اختار الزهد فى الدنيا ، ينتمى الى عائلة فقيرة تعيش كما يعيش فقراء اهل السودان فى القرن التاسع عشر الميلادى وقد الجاها عسر المعيشة الى الهجرة ، من شمال السودان الى وسطه كما عمل المهدى حطابا ، يحمل الحطب على كتفه من الغابة الى السوق ، « كما كان النبى يحمل الحطب لأصحابه فى أسفاره ، ويحمل اللبنات عند البناء ، كذلك اتخذ محمد احمد المهدى هذه السيرة نبراسا فى حياته ، وقد كان وهو فى مدرسة « محمد شريف » يحتطب ، وينظف ، ويعمل كل ما يأنف غيره أن يقوم بعمله ، وكان شيخه وزملاؤه يعجبون من ذلك الفتى الذى انفرد بخصال غريبة«١٠»

والتزم هذا بعد الثورة اذ كان فى الهجرات ، وتنقلات جيش المجاهدين « الأنصار » يمشى على قدميه ، يحمل على كتفه اما طفلا رضيعا واما شيخا هرما«١١» وحافظ على سيرته الاولى فى الزهد والتواضع والاثرة .

وقد عرف المجتمع — يومئذ — الظلم وسوء الحال ، واكتوى بسياسة البطش والارهاب ، والضرائب الباهظة التى تفرض على الفقراء من امثال محمد احمد المهدى « يأتى جابى الضرائب الى الرجل ، فيعتذر عن دفع الضريبة ، وهى خمسمائة قرش ، بعجزه وضيق ذات يده .. فيضرب خمسمائه سوط على الاقل ويزج فى السجن ،ويعذب بان يطرح (الى) الارض على وجهه ، وتدق اربعة أوتاد وتربط كل من يديه

ورجليه الى وتد منها ، وكانوا يددونهم بفعل القبيح وبسالة الدهر ، وهي ان يؤخذ هر ويدخل فى سراويل الرجل ، بعد أن تغل يداه ويترك فى داخل السراويل أو يدفع الضريبة«١٢» وامعانا فى امتهان كرامة الانسان واذلال الفقير المستضعف ، وكان المهدى احد هؤلاء الفقراء حتى مات « ولم يملك من الدنيا الا مسبحته وسيفه«١٣» وهما رمزان لوظيفته فى الحياة : العبادة والجهاد .

والى جانب وحشية الحكم التركى ، وسومه الفقراء العذاب ، فقد جاء الاتراك — الذين حكموا السودان باسم الاسلام — بالاوربيين ولا سيما الأنجليز ، ومكنوا لهم ، ومنحوهم المناصب المهمة فى الدولة ، بل سمحوا لهم بالتبشير وسط المسلمين ، كما سمحوا بتجارة الرقيق ، بان كانت الحملات العسكرية المدججة بالسلاح النارى تغير على المواطنين الامنين المسالمين فى الغاب والقرى ، وتأسرهم وتسوقهم مقيدين كقطعان البهائم ، حيث يباعون فى الأسواق أو يصدرون مع العاج وريش النعام والذهب وكثير منهم مسلمون .

كما اشاعوا الفساد والرذيلة والاستبداد وروجوا لها ، وهذا كله هو كفر صريح وانحراف بين عن الحق فى راى المهدى ، فلما شبت الثورة ، وخرج الناس أفواجا يجاهدون ، كانت الغاية النبيلة هى الشهادة اولا .

« أهل القتيل يقيمون الافراح ويجيء الناس لتهنئتهم بفوز ميتهم فوزا عظيما ، ويشربون المرطبات ، يأكلون الحلوى ، وهم يقراون «ولا تحسبون» وكان أهل الشهيد يكرمون ويبجلون ، والناس تنسبهم اليه كلما راوهم«١٤» وشاع بين الناس عادة أن يكتبوا أقوال المهدى وتعليقها على أعناقهم » حتى اذا قتل احدهم لقى الله بها وكثيرون تركوا اموالهم ووهبوها لبيت المال ، اشتراء للمثودة واستعلاء فى درجات الاخرة«١٥» فان كان المجاهدون الأنصار ولا سيما الفقراء قد وجدوا فى الثورة نصيرا لهم، ووسيلة لرفع الظلم عن كاهلهم ، وكفاحا مقدسا لاعلاء كلمة الله ، ومن شعاراتهم فى « شان الله » « الدين منصور » فان الزهد فى الدنيا الفانية ، والاعراض عن الملذات الحسية ، انعكس من المهدى وانصاره لابسى الجلابيب المرقعة ، على الأغنياء انفسهم الذين تركوا اموالهم أو وهبوها وهاجروا وجاهدوا ، يرجون حسن الثواب ومرضاة الله ، مما نجده فى صيغة « البيعة » التى لابد من أن يرددها جهرا كل من يريد الانتماء الى الانصار المجاهدين ، من الرجال والنساء ، اى مبايعة المهدى ، فيقولون وراءه « باسم الله الرحمن الرحيم ، بايعنا الله ورسوله ، وبايعناك على توحيد الله ، لا نشرك به شيئا ، ولا نسرق ولا نزنى ، ولا نأتى ببهتان ، ولا (نعصاك) فى معروف » .

بايعناك على ترك الدنيا للآخرة ، ولا نفر من الجهاد « أى الثبات والزهد فى الدنيا » .

الصـــدى

هذه الحقيقة التاريخية ، كما تتبدى فى النسيج التاريخى الموثق ، وليس الشـــعر وماذا يقول الشعر ، او ماذا بقى للشعر ان يقوله ويعبر عنـــه ، فان كان الواقع هـــو القمر ، فمن الممكن ان يصـــير الشعر هالة تحيط بالقمر او اشعة نتخيل انها آتية منبعثة منه ! يقول الشاعر محمد عمر البنا شاعر الثورة الأول :

الحــرب صـــبر واللقـــاء ثبـــات	والمـــوت فى شـــان الاله حيـــاة
والفخـــر كل الفخـــر بيـــع النفس	لله العـــلى واجـــرها الجنـــات
ان الجهـــاد فضـــيلة مرضـــية	شـــهدت بمحكم امـــرها الآيات
قـــد حاز هـــذا الافتخار جمعيه	صـــحب الامام الســـادة القادات
قـــوم اذا حمى الوطيس رايتهم	شم الجبـــال وللضعيف حمـــاة
ولباســـهم سرد الحـــديد وباسهم	شـــهدت به يوم اللقـــاء الغـــارات
يا ســـيدا وســـع الانام بحلمه	واســـتمطرتهم بالهـــدى بركات
فانهض الى الخرطوم فان بسوحه	اهـــل الغـــواية والمفاســـد باتوا
نبذوا الشريعة من وراء ظهورهم	عن دينهم شـــغلتهم الشـــهوات
الله اكبـــر أن يدوم صـــنيعهم	هـــذا وأنتم للانام رعاة «١٦»

نسبهم الى الصبر والبسالة فى ملاقاة العدو الكافر ووصفهم بالحرص على الشهادة « الموت فى شان الله » الذى هو حياة ، مشـــيرا هنا الى الاية الكريمة عن ان الشهداء « احياء عند ربهم يرزقون » ســـورة ال عمران ١٦٩ . ويتضمن البيت الثانى اية بيع النفس لله « مما نجده فى قوله تعـــالى ان الله اشـــترى من المؤمنين انفسهم وامـــوالهم بان لهم الجنة » ســـورة التوبة ١١١ ، وكلهـــا صفات اســـتمدها من القـــرآن وراها متمثلة فى صحب الامام المهـــدى ثم ياتى الاداء الشعرى فى لمحات فنية ليصور القتال « حمى الوطيس » « شم الجبـــال » « لباسهم سرد الحديد »«وسع الامام بحلمه»من التراكيب المستمدة منمعجم الشعر العربى فى وصف المعارك والرجال ، ثم تباتى النقلة بالتجريص على فتح الخرطوم الكافرة المنحرفة ، فكانه يعضد بالشعر ، ماسبق أن تقرر وصار هدفنا لا مناص من تحقيقه . وانه ليسترعى انتباهنا جمال الأداء الشعرى هنا قوة اسره ، فحين تهافت الشعر المعاصر لهذه القصـــيدة فى القرن التاسع عشر ، فى كثير من البيئات ، وافسدته كثرة المحسنات البديعية والركاكة،

تبدو هذه القصيدة متالقة وشامخة بانفها ، وهى ترتبط بواقــع حار ، بثورة شبت نيرانها ، من معاصر للبارودى .

وهذه الصورة التى قدمتها القصيدة تتجانس الى درجــة كبيرة مع القسمات المميزة للثورة ، مما سبق أن رايناه ، فهو شاعر صادق من حيث حسن تصويره لمـا هو حق ، فكأنه نقل الينا من الواقع ما هو متحقق ، وانفعــل بجو وتغنى به ، ولعل هــذا يفسر لنا سر التجاوب الذى لقيته القصيد من المعاصرين لها ، المجاهدين ، بمشاركة وجدانية واستحسان.

ولم يستطع محمد شريف نور الدائم حين نظم قصــيدة طويلة عام ١٢٩٩ هـ ــ ١٨٨٢ م هاجم فيها الثورة وايد الدولة الحاكمة ، من ان ينكر لمحمد احمد المهدى من اخلاق وقيم عليها فقال :

لقد جاءنى فى عام «زع» لموضــع	على جبل السلطان فى شاطىء البحر
يروم الصراط المستقيم على يدى	فبايعته علــى النهــى والأمــر
فقام على نهــج الهـداية مخلصــا	وقد لازم الأذكار فى السر والجهـر
وافرغ فى نهــج المحــامد عهــده	فرقيته جهـــلا بعـــاقبة الأمــر
اقام لدينــا خادما كــل خـــدمة	تعز على اهل التواضــع فى السير
كطحــن وعوس واحتطــاب وغيره	ويعطى عطا من لا يخاف من الفقر
وكم صام كم صلى وكم قام كم تلا	من الله لازالت مدامعــه تجـــرى
وكم بوضوء الليــل كبر للضــحى	وكم ختم القــرآن فى ســنة الوتر
لذلك سقى من منهــل القــوم شربة	بها كان محبوبا لدى الناس فى البر
وكان لدينـــا عيشـــة صــدقاتنا	وخادمنـــا عشرين من العمر«١٧»

هذه شهادة من محمد شريف نور الدائم شيخ الطريقــة الصـــــوفية « السمانية » وهو استاذ المهدى الذى اعطاه الطريقة وقربه ، ونعــرف من هذه الشـــهادة أن المريد داوم على الأذكار والأوراد ، والتزم بالهــداية ، حتى استحق الترقى الى مكان عال فى السلم الصوفى « ويظهر ان الشاعر يلوم نفسه ثم يقر أن المريد لزم الخدمة » الطحن ، العوس ، والاحتطاب » أى التزم بكل شئون الطهى يجمع الحطب بنفسه . ويطحن الذرة بيده ، ثم يصنع الخبز « العوس » وهو يصنع هذا الطعام للضيوف الذين يكون عددهم غير قليــل ، ويظهر انه ينهض بكل اولئك عن طواعية ورضاء ، لأن الضيوف لا ينقطعون من بيت مثل بيت شيخه يفدون كــل يوم ، وهذا يعطينا صــفة من صفات المهدى ليس الأريحيــة فحسب نعنى المعــرفة بكل اركان الطهى، وانه جرب ذلك كثيرا وخبره ، والعجيب أن جماعة من عشيرة المهدى قــد اشتهرت من بعد بالتخصص فى صنع الطعام واتخــاذه حرفة وماتزال . ثم يذكر الشاعر تعبد محمد أحمد ، ويذكرنا قوله « مدامعــه تجرى » بما قــاله

بابكر بدرى من قبل عن خشوع المهدى وبكائه فى صلاة المغرب الى درجة الغيبوبة العابد الباكى الذى يسهر الليل كله متهجدا قائما تاليا للقرآن ، متصفا بسمة عالية من صفات صفوة العابدين الممتازين ، وهى أن يصلى الصبح بوضوء العشاء دلالة على أنه لم ينم ليله كله ، ولم يشتغل بغير الذكر والصلاة ، ولهذا لم يجد ما يفسر به اتجاه محمد احمد الى الثورة على الحكم الظالم الا بقوله :

الى الخمس والتسعين ادركه القضا ... على ما مضى فى سابق العلم بالشر
بصحبة شيطان من الجن آبس ... وشيطان انس وافقاه على الضر
ولا تنس داعى الاحتياج فثالث ... وكم ساقط فى الشر من الم الفقر

المهدى — اذن — مجنون ، أصابه مس خبيث ، فأضله شيطانان احدهما من الجن ، والآخر من الانس ، وهناك سبب آخر لا يقل خطورة عن الجنون ، يفسر به ثورة المهدى وهو الفقر « داعى الاحتياج » ولو سلمنا جدلا بصحة هذا التعليل ، فانه ليشرف الثورة على الحكم الظالم بأن قائدها المتصف بكل المحاسن التى ذكرها شيخه محمد شريف ، هو رجل مسكين كادح ، لا يملك من حطام الدنيا شيئا ، وان عرفانه بالفقر ، قد حثه على تغيير الحال ومعاداة الفساد ، ان للثورة المهدية الحق فى أن تفخر بقائدها الفقير النبيل ، ثم يقول محمد شريف نور الدائم :

فقال انا المهدى فقلت له استقم ... فهذا مقام فى الطريق لمن يدرى
وخادعنى بالقول كالمهدى ابنكم ... ومحسوبكم فى الحب فى عالم الذر
فقم بى لنصر الدين نقتل من عصا ... فأنت لك الكرسى ولى دول الغير
فقلت له دع ما نويت فانه ... وتالله شر قد يجر الى الخسر
وقال له الشيطان بشر ولا تخف ... فانك منصور على البر والبحر
وقد فهم القولين فهم اولى النهى ... ومال الى حب الرياسة والجبر
وقال انا كالماء فى الطبع بارد ... واما يسخن كان كالنار فى الحر
وان يستخفوا بى وان يقتلوننى ... نقبلى على والحسين ولى أمرى
ومن ذلك النادى ابى وابيته ... وافتيت فيه بالضلال وبالكفر
وانى اذنت الجيش أن يضربونه ان ... اتاهم بما يهواه من واضح النكر
وكنت نصحت « القيمقام » بحبسه ... فما جاءنى من غير دع صاحب الخفر

وهذه الأبيات تكشف أن المهدى ثار من اجل العدالة واعلاء كلمة الله . وعرضه الرئاسة على شيخه يدل على زهده فى الزعامة ، مع حرصه على نصر الدين وترحيبه بالشهادة ، مقتديا بعلى والحسين فى هذا الشأن ، لكن الشيخ أبى أن يقود الثورة متقدما مريده ، بل صرح بمعاداته له ، فقاطعه

وافتى بتكفيره ، واهدر دمه حين افتى الحـــكومة التركية بقتله ، وكـــان قد نصح « القائمقام » بسجنه من قبل ، واحتوت قصـــيدة محمد شريف على ملامح اخرى ، من الممارسات التى تبين انحـــراف المهدى وثورته ، وهى ممارسات بعضها مدسوس لا أساس له من الصـــحة ، وبعضها حسن لا غبار عليها ، وبعضها يمكن فهمه على اساس ان الثورات لا تخلو من ان تشوبها الوان الانحـــراف ، لا تتفق مع المثل العليا التى تدعو اليها . لأن الثورة غير معصومة ، وهى غير مسئولة عن كل ممارسة ترتكب فى ابـــان عهدها وقد بايع محمد شريف الثورة بعد سقوط الخرطوم .

اما الحسين الزهراء فعالم جليـــل ، انشد المهدى قصـــيدة طويلة فى الأبيض منهـــا :

مهـــدى رب العرش منتظـــر الورى والى الولـــى والاكرمـــون وراء
السابق بن السابقين الى الهـــدى من معشر نتجت بهم زهـــراء«١٨»

حيث يقر له على انه المهـــدى حقـــا ، كما اقر له بأنه من نسل الزهراء من ابنـــاء على بن ابى طالب ، وهـــو امر لا قيمة له فى اقامة ثورة اسلامية، ولكنه ملمح مهم يكثر وروده من بعد ، فى وصف المهدى ، ليتطابق مع ان المهدى لا يكون الا شريفا من ابنـــاء على ، وهذه المستحدثة هى اقل شمائل المهدى شأنا ، ولا يقـــدح فيه أن يخلو منها وأن يكون افريقيا من السودان .

ولمـــا توفى محمد احمد رثاه شعراء منهم ابراهيم شريف الدولابى :

فتـــح الفتـــوح ودمر الكفـــار فى كـــل البـــلاد بجيشه المنصـــور
ومن اهتدى بهـــداه اصـــبح داخلا سور الرضـــا اعظم به من ســـور
ومن انتمى لسواه أصـــبح داخـــلا ضـــل الطريـــق بليلة ديجـــور
هو مجمع البحرين بحـــر شريعـــة كام وبحر حقيقـــة مســـجور«١٩»

وهنا يأتى التصور الصوفى للمهدى ، على انه ولى تام الولاية ، يجمع بين « الشريعة والحقيقة » اى علم الظاهر وعلم الباطن ، وتبـــدأ صورته فى اكتساب قدر من القداسة ، وتنسب اليـــه خوارق العـــادات ، وفى ضوء هذا المنحنى ، يتم تفسير كثير من اقوال المهـــدى وافعاله التى تخـــالف النصوص الشرعية ، بأنهـــا من علم الباطن ، ويقول الشاعر :

قد كان قـــوام الدجى متبتـــلا متواصل الأحزان غير فخـــور
طلق المحيـــا خاشـــعا متواضـــعا كهف الفقير وجـــابر المكســـور
ويبيت طاوى الكشح جوعا وهو قد اعطى الكنـــوز بجمعها المفـــور
لا يبتغى جـــاها ولا مـــالا ولا عز الملوك ولا ارتبـــاع الـــدور

ويعيد ذكر صفاته الثابتة ، من العبادة والزهد والتقشف والخشوع ، والأنفة من الجـــاه ، فيبقى الى مماته متمسكا بمميزاته الأصيلة ، التى تجعل منه نموذجا مثاليا للزاهد الذى صوره الشيخ فرح ود تكتـــوك ، ويحتفـــظ تكوين شخصيته بمقومات الدرويش وأدواته فى أكمل صورة ، المتمثلة فى صورة الحاج الافريقى الزاهد المجاهد ، الذى نعد المهـــدى امتـــدادا له ، وقرينا متجانسا معـــه كفرسى رهان .

وقد برىء هذا الشعر من أدواء الفهـــاهة والضحالة والركاكة التى أضعفت كثيرا من الشعر المنظوم فى ذلك العصر ، لقـــد رأينـــا المهـــدى فى شعر لا التوء فيه ولا تصـــنع للزخرفة يؤدى مراميـــه ، ويرتبط بحيـــاة الناس ، وينفعل بتيـــار قوى اجتاح المجتمع كله ، اذ يلتحم بالواقـــع ويجد فيه المعاصرون ما يهزهم ويعبر عن شعورهم وعواطفهم ، ولا يعنى ذلك خلو هذا الشعر مما يمكن أن يؤخذ عليـــه من عيوب .

واذا كان هناك بون شاسع بين صورة بعض من وصفهم الشـــــعراء او مدحوهم ، لأنهم أفرطوا فى المبالغة ، ولم يكن لأولئك الممدوحين نصـــيب مما نسب اليهم ، وان كان الشاعر حرا فى أن يصور ما يرى تصويره ، فقـــد نظرنا الى صورة المهـــدى كما رسمها هؤلاء الشـــعراء المعاصرون لـــه ، ويبدو لنـــا أن شعر معاصريه هذا هو أصلح شىء لاعطاء صورة صادقة عن المهدى وثورته ، صورة مقاربة للحقيقة ، اذا قسناها بالصورة المشـــوهة التى حاول المؤرخون الاستعماريون رسمها له ، وقسناها بالصـــورة المفرطة فى التقديس التى روج لهـــا من لا نثق فيهم من العامة والوضاعين .

والله أعلـــم

الهـــوامش

١ ــ عن : الطيب محمد الطيب : فرح ود تكتوك حـــلال المشـــبوك ، دار المطـــابع العـــربى ، الخرطوم بلا تاريخ ، ص ١٣٣

٢ ــ نفسه : ص ١٣٢ ــ ١٣٣

٣ ــ انظـــر ترجمته فى الاعلام هـ ١ لخير الدين الزركلى ، طبعة بيروت ، ص ٢٣١ والآية رقم ١١٣ سورة هود . وقد دخل ابو ذؤيب الفقيـــه على المنصـــور فقال : الظلم ببابك فاش ، وأبو جعفر أبو جعفر ٣٣١

٤ ــ جون لويس بركهاردت ، رحلات بركهاردت فى بلاد النوبة والســـودان ، نشرت اول مرة عام ١٨١٩م ، ترجمـــة فؤاد اندراوس وآخرين ، مطبعة المعرفة ، القـــاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٦٧ وما بعـــدها .

٥ ـ نفسه : ص ٣٢٧

٦ ـ ابراهيم فوزى ، السودان بين يدى غردون وكتشنر ، مطبعة الآداب والمقتطف ، مصر ، ١٣١٩ هـ ص ٦٧

٧ ـ محمد مهرى ، رحلة مصر والسودان ، مطبعة الهلال ، ١٩١٤م مصر ص ٣١٩

٨ ـ عبد الرحمن بن حسين الجبرى ، كتاب تاريخ المهدى ، مخطوطة ، مكتبة جامعة الخرطوم .

٩ ـ بابكر بدرى ، مذكرات جـ ١ ، الخرطوم « ؟ » ص ٢٠

١٠ ـ ضرار صالح ، تاريخ السودان الحديث ، الدار السودانية ، الخرطوم ١٩٨٤ ص ٣٠

١١ ـ بابكر بدرى ، مذكرات جـ ٢ ص ٢٠

١٢ ـ محمود طلعت ، غرائب الزمان فى فتح السودان جـ ٢ ، مطبعة الاسلام مصر ، ١٣١٤ هـ ص ٤٦

١٣ ـ الشريف يوسف ، لمحات من تاريخ السودان ، ؟ ، ؟ ، ص ١٣

١٤ ـ محمود طلعت ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠٧

١٥ ـ نفسه : ص ١٥٠

١٦ ـ انظر نص القصيدة فى : سعد ميخائيل ، شعراء السودان ، القاهرة ، ١٩٢٤

١٧ ـ نعوم شقير ، تاريخ وجغرافية السودان جـ٣ ، مطبعة المعارف ، مصر تاريخ المقدمة ١٩٠٣م ، ص ١١٦ ـ ١١٧ وانظـو التحليل الذى كتبه د. عبده بدوى لهذه القصيدة والشعر فى المهدية فى كتاب الشعر فى السودان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ، ١٩٨١م ص ٦٣ ، وما بعدها . والمقصود بعام زع ١٢٧٧هـ عادة التاريخ بالحروف ، فالزاى٧ والعين ٧٠ ، انظر ص ٦٣

١٨ ـ ابراهيم فوزى ، ص ٢٤٠ وما بعدها .

١٩ ـ نعوم شقير ، جـ ٣ ص ١١٧

شعر

ليالى ماوراء البحار ..

جاسم الياس

فى المساء الطـويل
تأخذنى الذكريات القاتلة
يا أزهار نيسان البعيد
ويا خطـوتان
تتسلقان
أثباج المياه الحالمة
فى هذا المساء الطويل
ينحل ساعداى على حلم ثقيل
وتحرقنى
أصداء الوحشة الهائلة
. . . . . .
فى المسـاء الطـويل
لا شىء ينقذنى من
أشـواقى الهـاطلة
غرفتى موصدة الأبواب ،
دمى يتمزق بين هواى
وضجيج الكلمات الشـاردة
. . . . . .
أبحث عن قبـلة عارمة
تحصـد من جسـدى
كل الأغصان الذابلة
أبحث عن الشبابيك
التى لا تخاف من
العاصـفة

ابحث عن البحر الذى
لا ينتهى
وعن شـــوارع
لا تطرد خطانا
بعد الساعة العاشرة
. . . . . .
واود
لو أستريح على شفة الماء القتيل
واود
لو أجمع ملء كفى ،
الحصى والزهرات الراعفة
واود
لو أعدو بين ظلال المساء البعيد
فتقلنى الأعشـــاب
الى الهاجرة
. . . . . .
يا زهرتان من الأمس
ويا جفنتان من الدم
والمـــاء
يا أحجارى التى
تتســـاقط
فوق دارى
ويا أصدقاء الزمان البعيد
أود
لو لم تشردنى الأمانى القاتله
. . . . . .
ماذا يقول الجدار الذى كان بيتى
وماذا يقول الحبيب البعيد
أحاول أن
أرتدى قبعـــة
الوحشة القاتلة
. . .

قصة قصيرة

بوابات صحراوية ..

محمد كشيك

(١)

بجوار « الباكية » لم يكن هناك سوى مبنى أبيض عال ، تتوسطه قبة بيضاء كبيرة ، صفت حولهـا مختلف انواع البيارق والأعلام ، فى الخلف عند نهاية الطرف كان علم كئيب ، له نجمة واحـدة ، وستة أطـراف مدببة .. وكان الناس تحت القبة ، بجـوار قهوة « البرلمـان » يلبسـون الجلابيب البيضاء ، يجلسون على الأرائك المفروشة بأبسطة محلاة ، يلعبون النرد، ويدخنون النارجيلة فى شراهة وكسل ، قلت لنفسى : « يجب أن أسرع قبل أن يهبط الليـل » وتوجهت مباشرة الى حيث السور المرتفـع الشاهق الـذى يحيط بالمدينة ، عند البوابة الكبرى المزدانة برسوم ونقوش تركية قديمـة اقتربت ، كان الحارس يقف بالمدخل شاكى السلاح ، حاولت الاقتراب منه ، ولما أصبحت قبالته ، راح يتفحصنى بدقة ، ثم سأل بصوت كأنه صوت شخص آخر : التصريح ، اخرجت له بطاقتى الشـخصية ، فأخذها وراح ينظر الى وجهى ويدقق ، ثم يعـاود النظـر الى البطاقة .. استمر يفعـل ذلك مدة ، واخيرا أومأ برأسه ، ثم خفض سلاحه ، وأفسح مكانا للدخول .

قبل أن أدلف عبر البوابة للناحية الأخرى ، تحسست أوراقى،ثم التفت ورائى .. كان الناس ذوى الجلابيب مايزالون قاعدين ، يلعبـون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ولا يتكلمون مع بعضهم سوى بالاشارة .. دلفت بسرعة من البوابة الى الناحية الأخرى ، وبعد أن عبرت ، ألفيتنى وقد صرت فى مكان ليس له صلة بذلك الذى جئت منه .. فقد امتدت الأسلاك الشائكة علـى اعمدة خشـبية بطـول السور الكبير ، وكانت الصـحراء تبدو مترامية الى مالا نهـاية ، والرمال الصـفراء تصبغ كل مكان بلونهـا الخـاوى ، لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الصعوبة ، لكنى رحت أبحث عن أى أثر يدلنى أو علامة ، لم يكن هناك سوى الرمال .. الرمال فى كـل مكان . تغرق كل شىء ، ولم يكن هنـاك احد لأسأله : فراغ مفتـوح يتمطى فاغرا فمـه ، فلا تكاد تلمح سوى تبـاب كبيرة ،وكثبان ، ووديان ، وأصقاع ..

كلها من رمال ، كانت الشمس لاسعة ، تضرب القفا ، فتروغ الأشــياء ، وتصبح الرمال متكاثفة متكاثفة كأنهــا صارت بداخل العين ، حين أوشكت على اليأس من وجود أحد ، وصار التعب لا يطاق ، قلت لنفسى : « يجب أن أرجع الآن ، فلا رغبة لى فى الهــلاك » وقبل أن التفت لأعود ، استطعت بالعين الكليلة أن ألمح شيئا .. كأنه الخضرة فى قلب الصحراء ، فقلت : لعله الحلم يلون الأشياء ، كنت ألمح مساحات كبيرة تتحــول الى نقطة بعيدة ، ثم لا تلبث أن تتكاثف لتصــبح خضرة تملأ الصحراء .. رحت أعدو باتجــاه الخضرة ، وكلما اقتربت صار الأمر كأنه حقيقة ، واصبح الأمر فى النهـــاية يقينا لا يحتمل الشك : ها هى النخلة الكبيرة الوحيدة ترتفــع سامقــة فى الهــواء ، بأسفلها نصبت خيمة صغيرة ، حين رأيت ذلك وضعت يدى فى جيوبى أبحث عن أشيائى الهــامة ، هللت فى نفسى ، وقلت : هــذا بالتأكيد مكانهم ، انهم لابد يعسكرون هنا ، ذهبت اليهم والدموع تكاد تطفر من عينى ، لكنى حين وصلت الى حيث النخلة العــالية ، لم ألمح سوى شلة من الجنود البيض ذوى « البيريهات » الزرقاء ، يتحلقون حــول الخيمة فى شبه دائرة ويرقصون .. كانت بينهم فتــاة شقراء ، راحت ترقص .. شبه عارية ، وتغنى بلهجة أجنبية لم أفهم منها شيئا .. لمــا أصبحت وسطهم ، حــاولت أن أسألهم ، لكنهم استمروا فى الرقص ، واشاروا الى فتحة جانبية مربعة ، ترتفع عن الرمال مسافة اربع بوصات ، رصت حولها شكائر الرمل ، لتحجب الرياح والأتربة .. اقتربت من الفتحة التى امتدت بداخل الأرض كأنها نفق طويل ، تقدمت ، ونزلت عبر الفتحة الى درجــات تبدو حلزونية ، رحــت أدور معها هابطا ، كنت دائما أتحسس موطأ القــدم ، وأستند بكلتا يــدى الى الحوائط الجانبية المصــنوعة من شكائر الرمل ، كانت أقدامى تغــور فى الطرقات والدهاليز والممرات المعتمة حين سمعت فجأة ضــحكات انثوية رائعة ، فعرفت أنى قد اقتربت ، فتقدمت بسرعة الى الأمام ... كان الباب الصغير يبدو مفتوحا ، فدفعته برفق بعد أن قلت لنفسى : « ها أنا ذا أخيرا قد وصلت » .

كان الفناء الذى سمعت منه الضحكات يبدو واسعا ، حسن التهوية ، كما أنه لم يكن مظلما ، فقد تدلت من أعلى لمبة كهربائية تصدر ضوءا أصفر .. وعبر الضوء المفاجىء ، استطعت أن أرى كل شىء : ذلك الرجل الضــخم البدين الذى كان يجلس وراء منضدة كبيرة ، صفت عليها زجاجات وكؤوس من مختلف الأنواع والأحجام ، كما استطعت أن أرى أيضــا هانة النســوة اللاتى كن يجلسن عرايا ، قابعات بجــوار الأركــان ، يمددن سيقانهن فى استرخاء ، بينما أخذن يثرثرن فى هدوء . قال الرجل البدين الذى يجلس وراء المنضدة حين رآنى أقف وسط القاعة مبهوتا : يمكنك الآن أن تجلس ، اننى أعرف بالتأكيد أنت متعب ، يبدو أنك عانيت كثيرا ، يجب أن تستريح ، لكنى

حين رحت مترددا أنظـــر الى النسوة الجالسات عرايا ، راح يضـــحك حتى اهتز جسمه كله : لا بأس ، انهن هنا منذ زمن بعيد .. أنت تعـــرف ، انهن كما ترى لسن سوى أجنبيات .. نعم اجنبيات ، عند الاحتياج فقط ... لم أفقه معنى كل ما قاله ، لكنى أخبرته أن معى رسالة ، رسالة عاجلة .. ولا أعرف بالضبط الى من سوف أسلمها ؟

قال الرجل البدين ، وقد بدا عليـــه التفكير : تسلمها .. نعم ، ثـم اجاب فجـــأة : لن تسلمها لأحد ، فقط .. ابقها معك ، سيان .. لا يوجـــد احد هنا كى يستلم أى رسائل ، لكنى الححت وبينت له اهمية تسليم الرسالة، فهى « سرية للغاية » ويجب أن يستلمها أى مسئول ، فقال وقد بدا عليـــه الارتباك : لا عليك هاتها ، سوف أحتفظ لك بهـــا ، لكنى رفضت أن أسلمها له وقلت : انك لســـت الشخص المســئول ، والرسالة « سرية للغاية » ويجب أن لا تسلم الى اى شخص ، وطالمـــا ان هذا الشخص غير موجود ، فلن يأخذها اى أحد .

سألنى متعجبا : وما الذى سوف تفعله الآن ، قلت له : « ســـوف أعود مرة أخرى » .

نظر الرجل البدين بعد ان قام الى النسوة الجالسات عرايا فى الأركان، واشار لهن ان يقمن ، فوقفن وبعد أن صفق رحن يرقصن ، ويدرن حـــول الأركان ، يصدرن نغما مبحوحا ، ويتثنين كالأفاعى .. بدأ الضوء يشحب ، وصار المكان شديد الاصفرار ، كما بدأت رائحـــة الهـــواء تختلف ، واصبح التنفس صعبا ، زعقت يائسا : « يجب أن أذهب الآن » واستدرت ناحيـــة البـــاب الصغير ، لكنه كان قد سبقنى اليه ، ودفـــع بالمصراع الى اســـفل بعد أن أحكم قفل الرتاج .. ثم التفت ناحيتى ، وقال بهـــدوء شديد : أنت الآن هنا .. لا تنفعل هكذا ، فقط عليك أن تهدأ ، ســـوف تبقى معنـــا ، لا تقلق بشأن الرسالة ، انهم قد ارسلوك هنا وهم يعلمون ، كل الذين جاءوا قبلك فعلوا نفس الشىء ، لكنهم فى النهـــاية فضلوا البقاء ، لا تبدد جهدك.. كان يتكلم محاولا اقناعى ، بينما كنت أنظـــر ناحية البـــاب ، أتلمس طريقة للخروج ، رحت اتحسس بطاقتى الشخصية ، والرسالة التى كان يجب على أن أوصلها ، ودائما كنت أحاول أن اتجنب النظر الى هؤلاء النسوة العاريات، اللاتى جلسن على الأرض ، بجـــوار الأركان يثرثرن دونما اهتمام .

(٢)

حينما اســـتطعت الخروج ، رحت أمـــرق عبر الدهاليز المعتمة ، اتحسس الطريق الى الخارج ، كانت الضحكات الأنثوية ماتزال تصافح أذنى لما وجدتنى مباشرة فى مواجهة الشمس بصحراء ، ليست كما جئتها..

فقد اختلف المنظر تماما ، فعبر الرمال ومن أمام الفجوة التى خرجت منها توا .. امتـد صفان من الأشجار داكنـة الخضرة ، بينهما ممشى طويل معشوشب .. لم أنتظر طويلا ، وقلت لنفسى : « سأستمر فى السـير بين صفى الأشجار حتى النهاية » ومشيت بالظل ، تحتوينى خيمة خضراء ظليلة عالية ، كانت « صوصوة » العصافير تخفت رويدا عنـد هروب الضوء ، ثم راحت تزداد قبل سقوط الظلمة ، وفجـأة انقطعت تماما عن الغناء والتغريد ، لم يكن من شيء سوى تفلت الريح ، يهمهم مكتوما بين فروع الأشجار وطقطقة كظيمة لأغصان جافة ، فكرت : « لن يتطرق الى قلبى خوف ، وضربت الأرض بالقدم القوية ، ثم واصلت المسير .

لما طلع الصبح ، الفيتنى مرة ثانية وقد عدت الى البوابة الكبرى ، كان السور قائما لم يزل كما هو ، والأسلاك الشائكة ، والجندى شاكى السلاح .. الذى يتفحص أوراق الداخلين والخارجين ، نظرت ورائى ، فلم اجد هناك اشجار ولا خضرة ، فتعجبت .. كانت الصحراء .. تغلف المدى اللانهائى برمال صفراء لا حصر لها تبعث فى القلب خوفا ووحشة .

تقدمت فى وجل نحو الحارس ، أبرزت له بطاقتى الشخصية ، لم ينبس ، وحين أمسكها بيده ، راح يدقق فى الصورة ، وقال لى دون أن ينظر ناحيتى : « حسنا لقد عدت مرة اخرى » لم اجد ما اقوله فوقفت ساكنا حتى سمح لى بالمرور ، دلفت مسرعا عبر البوابة الكبرى ، وانتقلت بفرح غامر الى الناحية الاخرى .

كانت الشمس تصفع الأرض ماتزال ، وتضرب بأنوارها المتلألئة فى كل مكان ، والى جوار القبة البيضاء العاليـة ، كان النـاس ما يزالون قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيـله ، ويهمسون الى بعضهم فى كسل .. قلت : « يبدو انه لم يتغير شيء »

تحسست مكان الرسالة ، فوجدتها فى مكانها لاتزال ، قررت ان أروح البيت أولا .. وفى الطريق انتبهت الى بعض الأشـياء التى يبدو أنها قد تغيرت ، فالمحلات أصبحت كثيرة ، وامتلأت الواجهات باعلانات كلها مكتوبة بلغة اجنبية ، كما أن البيوت أصبحت عالية جدا ، وجميعها لها لون يميل الى الرمادى ، الغامق .

كان الناس يسيرون صامتين ، يرفلون فى ثياب ضافية تصل حتى القدم ، على سيماهم يبدو آثار نوم عميق ، قلت لنفسى : « يجب أن أذهب الى البيت » وتوجهت مسرعا الى موقف الأتوبيس ، وركبت واحدا مزدحما أقلنى الى المحطة الأخيرة ،حين صـافحت اقدامى الأسفلت .. عرفت أننى متعب ، لكن ها أنا الآن أخيرا قد وصلت ، اننى أعرف كل هذه الشوارع ، والحوارى التى تتفرع منهـا : هاهى حارة « البخ »

وعطفة « الصيادين » و « سيدى العجمى » كلها اماكن اعرفها ، ولا يمكن أن تضلنى .. بعد ان اطمأننت سحبت شهيقا طويلا عميقا ، ورحت اخطو وئيدا ناحية البيت .

لما وصلت الى الشارع الكبير ، لم اجد على الناصية المزدحمة محل الفاكهانى الشهج ، فقلت : « لعله قد رحل » ومضيت انقل الخطو، وقد اضيئت الأنوار الشاحبة قبيل المساء ... كانت هناك على الجانبين، محلات كثيرة ، ودكاكين ، وسوبر ماركت ، كلها تضىء بالوان زاهية، تعلن عن اشياء مختلفة : معدات كهربائية ، مواتير مياه ، اجهزة كمبيوتر ، قلت : « يبدو انه قد حدث تغير كبير فعلا ، كنت أعرف انه يجب على أن استمر فى السير حتى نهاية الشارع ، بعدها أنحرف جهة اليمين .. ناحية اول زقاق ، وامامى مباشرة سوف اجد البيت ، رحت افكر بالماء الدافىء ، والطعام الدسم .. ثم النوم العميق ، تراوحت الأضواء أمام عينى واختلطت ، لكنى مشيت دون وهن حتى نهاية الشارع .

حين وصلت الى الزقاق ، قلت : « هانت » ثم انحرفت يمينا .. لم اجد البيت الذى تركته ، ولا اى بيت آخر ، وقفت فى مكانى لا أبرحه.. كان حجر ثقيل يسحبنى الى اسفل حاولت أن اتراجع للوراء ، فلم استطع، كانت هناك أشياء لا حصر لها تشدنى الى اسفل ، واضواء ساطعة لآلاف من المصابيح المعلقة تعشى عينى ، وتجعلنى انهاوى ، واتسعت دوائر فى الفراغ تدور بى .. كنت أعرف أننى لم أخطأ ، وهذه الشوارع هى نفسها التى كنت اسير فيها ، لكنى اقتربت من أحدهم محاولا ان اسأله: كان يرتدى جلبابا أسود ، له أطراف بيضاء ، رحت اليه ، وقلت له : هل هذا شارع « نور » راحت اليافطة الكبيرة المعلقة فوق الكازينو القريب تبدل الوانها : ابيض ، أخضر ، احمر ، ازرق ، لم انتبه الا حين اشار الرجل الى احد المارة ، وراحا يتكلمان بلغة لم افهمها ، بعد أن انتهيا ، التفت الرجل ناحيتى واشار بيده الى شارع آخر ، شديد الاتساع، ترتفع فيه اعمدة الكهرباء الى مالا نهاية ، مضيت مستسلما وقد استبد التعب بى ، كنت اجرجر القدم على الأسفلت البارد ، اسحب بدنى الذى اصبح ثقيلا لا اكاد اقدر على حمله ، وطوال الليل صرت امشى كالمنوم ، لم ابال بالتعب ، ولا بالجوع المدمر ، فقط كنت ابغى الوصول لنهاية الطريق .

حين بدأ الليل ينفرج عن غبش رمادى ، وانبلج خيط هادىء من نور باهت ، بدأت الحواس تختلط ، لكنى رغم ذلك كله استطعت ان المح دائرة الميدان ، والقبة البيضاء العالية ، والسور الكبير ، وهؤلاء الناس الذى يقعدون على الأرائك الملونة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة، ويتكلمون مع بعضهم فى همس ، وانا لا ازال ماشيا ، اسحب بدنى ، واجرجر قدمى ، احمل فى يدى رسالة ، لها غلاف أصفر ، مكتوب على مظروفها الخارجى بخط أحمر واضح « سرى للغاية » ابحث عن احد كى اسلمها له ، واستريح .

مسرح اليكسى أربوزوف

احمـــد الخميسى

يعد الكسى اربوزوف ــ احد رواد المسرح السوفيتى المبدعين ــ من اكثر كتاب العالم شهرة وانتشارا . ترجمت اعماله الى مختلف اللغـــات ، وصدرت باللغة العربية ترجمة لمسرحيته « تانيا » فى سلسلة المسرح الكويتية. وآمل ان تصدر قريبا ترجمة قمت بها لمسرحيته «فى هذا البيت العزيز القديم» وقد حاولت فى هذه الدراسة السريعة تعريف القارىء العربى بالكاتب ، وحياته ، واعماله المسرحية ، وعالمه الفنى ومزاجه ، الأمــر الذى يطرح للنقاش بعض القضايا ذات الطابع الأعم .

ولد اربوزوف ــ وهو روسى الجنسية ــ بمدينة موسكو فى ١٩٠٨/٥/٥ انهى دراسته بمعهد المسرح فى لينجراد عام ١٩٣٣ ، ومنذ ذلك الحين عمـــل زمنا طويلا فى مسارح لينجراد وموسكو وتقلب فى مختلف الأعمال التى تتعلق بالمسرح كالنقد ، والاخراج ، بل والتمثيل . تفلمنت اغلب مسرحياته سواء فى الاتحاد السوفيتى او فى أوروبا ، على سبيل المثال تم فى انجلترا تصوير فيلم من مسرحيته« عزيزى مارات المسكين»، قم اربوزوف بكتابة السيناريو له . تعرض مسرحياته فى اليابان وفرنسا والسويد وانجلترا وغيرها من بلدان العـــالم .

يحكى لنا اربوزوف فى سيرته الذاتية عن بدء علاقته بالمسرح : « القى بى مصيرى الى خالتى لتقوم بتربيتى ، وتملكتنى حينذاك الرغبة فى معاودة حياة التجول والتشرد السابقة ، الا ان امسية خريفية عام ١٩٢٠ هى التى بدلت مشروعى ذاك ، فى تلك الليلة دخلت المسرح الدرامى الكبير فى مدينـــة لينجراد ، وكانوا يعرضون « قطاع الطرق » ــ للشاعر العالمى « شيلر » ، بعد المسرحية عدت الى البيت وقد ادركت انه لا حياة لى ــ اية حياة ــ خارج المسرح ، ورحت اتخيل نهاية جديدة للمسرحية التى شاهدتها » .

بداية كاتب كبير :

كتب أربوزوف الكثير من المسرحيات ، ومزق الكثير ، وسمح لبعض ما كتبه بالظهور ، الا أن مسرحية « تانيا » (١٩٣٩) هى التى فتحت له ابواب المسرح السوفييتى والعالمى ، جالبة له أوسع الشهرة . يقول أربوزوف : « نادرا ما يولد الشاعر أو الكاتب المسرحى أو الناثر مع القصيدة أو المسرحية أو القصة الأولى ، لكنه عادة يبدأ بذلك العمل الفنى الذى يجد فيه موضوعه الرئيسى ، **الموضوع الذى يصير فيما بعـد روح كل ابداع ذلك الفنان .** بالنسبة لى كانت « تانيا » هى هذا العمل »

فى تانيا تجسدت خصائص موضوع أربوزوف ، روح ابداعه التى احيت كل ما كتبه فيما بعد ، الابداع الذى تميز بمنحاه التحليلى للنفس الانسانية ، بكشف اضطراب وأشواق البشر وهم يبحثون عن طريق الى الاندماج فى الحياة والامساك بوجود الذات فى علاقتها الحية بما حولها ، واكتشاف معنى لهذه الحياة . يسعى الكاتب فى مجمل انتاجه الى الاجابة عن السؤال الكبير القديم الذى طرحه عباقرة الأدب الروسى ، خاصة تشيخوف : كيف نحيا ؟ . ماذا نفعل بالعمر الذى يعطى لنا مرة واحدة ؟ .

بدأ أربوزوف الكتابة فى الثلاثينات ، وهى الفترة التى تمثل مرحلة بحث المسرح السوفيتى عن وجوده الخاص وشكله المتميز ، ولفهم طبيعة تلك الفترة نعود الى ما كتبه جوركى عام ١٩٣٢ : « أننا نعيش عصرا لا مثيل له ، درامى بعمق من كافة النواحى ، مشحون بدراما الهدم والبناء » . وكتب كذلك يقيم حالة المسرح : « ان لدينا ما نفخر به ، وما نفرح به ، لكن كل هذا لا ينعكس فى الكلمة الفنية بالقوة الواجبة ، **ان مسرحنا الشـــاب اضـــعف من واقعنا البطولى »** .

فى تلك الفترة كان ثمن دعوتان ، اتجاهان واضحان ، يمثل الأول منهما ما قاله حينذاك الكاتب المسرحى فسيفولد فيشنيفسكى : **« المـادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة » .. « ترى هل يمكن لـ (شكل جيد) لكنه قديم تماما ، نما على ارض قديمة ان يصبح معبرا عن الجديد عندنا فى مجال التقدم الاجتماعى ؟ » . ويجيب الكاتب : « كلا . انما يلزمنا مسرح جديد ، ولتمض القوانين القديمة الى غير رجعة .. التحليل النفسى للأبطال الذين يتصفون بالأهمية ويتحدثون كثيرا ، فلتمض الى غير رجعة هذه المسرحيات ذات الشخصيات التى تطول ادوارها ، وليتدفق نهر الجماهير من دون شكل اجتماعى محدد ، البعض جنود ، فلاحون ، عمال ، ضباط .. ترى ما اهمية تسمية احدهم ايفان ، او سيدر ، او قنسطنطين ؟ ! . اننى اقدم قطعا من**

الحياة الخشنة ، فى مواجهة المعاناة التى يقدمها لنا المسرح القديم . فليندمج ما هو خاص فى تيار الأحداث الاجتماعية الهامة . الناس يلوحون آلافا مؤلفة أمام أعيننا .. فمن تهمه أعماق ((س)) أو ((ص)) منهم ؟ . انهم يهموننا كمفردات جماهيرية تسعى الى هذه أو تلك من الأهداف الاجتماعية)) .

ويعنينى التوقف هنا عند هذه القضية لأهميتها الخاصة (فعالمنا العربى مقبل على ثورة وتجدد حاسم ، تتسلم فيه مقادير الثورة قوى مختلفة نوعيا ، سيواجه فنانوها ومثقفوها بضرورة خلق مسرح وفن ثورى ، وفى هذا المضمار لابد من الاستفادة بتجارب الأدب الثورى العالمى سواء بتجنب المحاور النظرية التى اتضح خطؤها ، أو بالتوقف عند الاكتشافات المبدعة) .

أولا القول بأن المادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة هو قول **بشكل عام** صحيح . لكن المسألةالهامة هى — مدىتكون وتشكل تلكالمادة الجديدة ، لأن تلك المادة الجديدة لا تستدعى اشكالا جديدة الا عند درجة معينة من النضج ، أما قبل ذلك فانها تظل تتسرب ببطء — بالتوازى — الى الواقع والى الأشكال الفنية القديمة . من ناحية أخرى فان تغير الأشكال الفنية أو تطورها لا يجرى على نحو ميكانيكى بتغير مواقع الطبقات فى المجتمع (واذا كان الحزب أو الفكر السياسى هو التعبير النقى عن طبقة ما ، فان ثمة هامش فى الفن يسمح له بتجاوز ذلك التعبير النقى الى « الأكثر عمومية » ، و « المشترك » بين الناس . والأدب حافل بأمثلة من هذا النوع ، فاذا كان فكر دستيوفسكى فى الأساس فكرا دينيا فان « صدقه الفنى » جعله يرى الواقع كما هو عليه ، جعله المعبر الفذ عن المستذلين المهانين ، جعله نصيرا للتقدم) . المسألة الأخرى أن الأشكال والقوالب الفنية تتصف بدرجة عالية جدا من المرونة ، وتطورها واختفاؤها يخضع لاعتبارات متشابكة ، كثيرة ومعقدة ، ويجرى ذلك على مدى زمنى واسع للغاية . (على سبيل المثال لقد اختفت « الملاحم » ليس لتحلل المجتمع المشاعى البدائى وظهور طبقة السادة من ناحية والعبيد من ناحية أخرى ، ولا لتطور المجتمع العبودى الى اقطاعى ، لقد اختفى ذلك الشكل الفنى نتيجة لتطور مجمل المعارف الانسانية فى مختلف المجالات وعلى مدى زمنى واسع جدا ، اختفى ولم يبق ما يذكرنا به سوى الأساطير التى لا تتجاوز الواحدة منها عدة صفحات) .

على أية حال لقد اندفع أولئك الكتاب فى محاولة مسرح الحماس البطولى ، مسرح « الجماهير » ، مستندين بصورة خاصة الى تجربة

مايكوفسكى ، وكان العامل الحاسم فيها هو موهبته الفذة . وقد استهان ممثلوا هذا الاتجاه بخبرة وامكانيات الدراما الكلاسيكية التى لم تستنفذ طاقاتها بعـــد .

اما أصحاب الاتجاه الثانى ، فقد أكدوا أن الأشكال الفنية القديمة مازالت قادرة على استيعاب المضمون الحاضر ، وأن على الفنان أن يعبر عن جوهر التغيرات التى تجرى على نطاق ضخم ــ لا بالتعميم الواسع للأحداث ــ وانما بالنفاذ الأعمق الى باطن الشخصيات بحيويتها التى لا يمكن أن تستند الا على كشف التناقضات بين تلك الشخصيات والمجتمع من ناحية ، وبين تلك الشخصيات وذواتها من ناحية أخرى . واعتمد كتاب هذا الاتجاه على التحليل النفسى القائم على أساس اجتماعى ، وعلى حق المؤلف فى معالجة المواضيع الخاصة منطلقا من الفرد الى المجتمع . كتب أ. أ. افينيجينوف أحد أبرز ممثلى هذا التيار : « فى الأسرة ــ مثلما فى نقطة ماء من بحر ــ ينعكس التقدم الاجتماعى والتغيرات ، اذن الا يمكن عبر الأسرة طرح وحــل المشكلات والقضايا العامة ؟ » .

كان أربوزوف من انصار التيار الثانى الأخير ، الذى راى انه من السهل عبر التحقيقات المسرحية السريعة رصد عملية اشادة المبانى الضخمة ، لكن دور الفن اصعب من ذلك ، فهو يرصـــد عمليات البنـــاء والتحول فى النفس البشرية .

الايجاز والشاعرية :

يقول أربوزوف فى تصوره عن المسرح : « يخيل الى أنه من الضرورى لمسرح القرن العشرين من عنصرين أساسين ــ الايجاز والشاعرية » . .

ويشير الكاتب الى أهمية اقامة علاقة بين المسرح والفنون الأخرى وبوجه خاص السينما ــ فن القرن العشرين ــ مؤكدا أنه اذا كانت السينما قد اعتمدت فى بداياتها على الأعمال الروائية الشامخة ، فانها سرعان ما خلقت لنفسها لغتها السينمائية الخاصة ، وصار على الكتاب الاستفادة من تلك اللغة الفنية الجديدة . يقول أربوزوف : « من الضرورى لنا جميعا إن نرى ما الذى يمكن للمسرح الآن أن يأخذه بدوره من الســـينما ومن أنواع الفنون الأخرى ، وما الذى يجب عليه أن يمتنع عنــــه » . والمعروف أن الكاتب يفضل كتابة سيناريوهات الأفلام المـــأخوذة عن مسرحياته ، مثل فيلم « تانيا » وهو أحد أنجح الأفلام السوفيتية .

أربوزوف أول وآخر الأدباء السوفييت الذين استعادوا (الكورس) من المسرح اليونانى القديم ، وذلك فى مسرحيته « حكاية من أركوتسك » ، وكان الكورس قد اختفى من المسرح العالمى فى القرن الرابع ق٠م٠ ، ولم يعد للظهور الا فى القرن الثامن عشر على أيدى شيللر فى مسرحيته « خطيبة من ميسين »، ثم ظهر بعد ذلك فقط فى القرن العشرين على أيدى عدد محدود من كتاب العالم اولهم بريخت ، ثم الكاتب الفرنسى آداموف والسويدى م٠ فريش ٠ واخيرا الكسى اربوزوف ٠ وجدير بالذكر ان الشاعر المسرحى العربى المصرى نجيب سرور تأثر بمسرحية اربوزوف فى الفترة التى درس فيها المسرح بموسكو ، وادهشه استخدام الكورس على نحو خاص حتى أنه كان يفكر فى ترجمتها الى العربية ، وفيما بعد فى الستينات قدم نجيب سرور ثلاثيتة المسرحية : « ياسمين وبهية »،« آه ياليل يا قمر»، « قولوا لعين الشمس »،مستخدما الكورس على نحو موفق ، ولعلها المحاولة الأولى من نوعها فى المسرح العربى الحديث ٠

يقول بريخت فى تصوره لدور الكورس « يتوجه الكورس الى المتفرج كانما الى شخص جاء للدراسة ويدعوه الى التحرر من العالم الفنى ، وايضا من مجرى عملية التعبير الفنى » ٠ واذا كانت فكرة بريخت هى خلق المسرح التعليمى الملحمى ، وذلك بكسر الحائط الرابع فى المسرح القائم وهميا بين المشاهد والمنصة،فان اربوزوف يفعل ذلك دوما بطريقة اخرى غير التجائه الى الكورس فى « حكاية من اركوتسك » ، انه يفعل ذلك باستعانته بالصدفة التى تتكرر كثيرا فى مسرحه ، فهو يصدم المتفرج أو القارىء بهذه الصدفة ويجعله يبتعد عن العمل الفنى المسافة الكافية للتفكير ٠ وسنعرض فيما بعد فكرة الكاتب عن الصدفة التى يلومه بسببها النقد والنقاد ٠

عالم الكاتب عالم ودى للغاية ، سرعان ما يحس المتفرج انه على صلة به ، ويمكننا ان نلحظ بسهولة مواقع الحدث المسرحى عند اربوزوف — انها غرف البيوت والفنادق ، غرف القطارات ، اما ابطاله فيتصفون ببساطة متناهية للغاية ، بطفولة حية وبقدرة على الاندهاش امام الحياة ، بل ويتصفون بالسذاجة ٠ الأمر الذى يجعل المتفرج يحس انه بعيد كل البعد عن محاولة تلقينه درسا اخلاقيا أو تجريعه فكرة ما ، ان المكان مالوف والشخصيات بسيطة ٠ وتتميز المسرحيات بوجود ذلك الراوى السرى الذى لا يراه المتفرج، وانما يحسه من ذلك « النفس الشخصى » الذى يربط الأبطال ببعضهم البعض، فيخيل اليك انهم اما يحكون عن انفسهم ، واما ان الكاتب يحكى عنهم ، أو انهم تنويعات لذكريات الفنان ، تحس دوما انهم جزء حميم من روح الكاتب بنفس الدرجة التى هم بها شخصيات مستقلة ذات وجود محددة وكانهم اشبه بسيرة ذاتية محذوف منها ضمير الفاعل ٠

تقريبا كل مسرحية عند أربوزوف ، وان كانت لا تحطم شكلها الرئيسى كمسرحية الا أنها لا تخشى أن تجرى جدولا من النثر ، هنا وهناك ، الأمر الذى يحرر المتفرج من الشعور بوطأة القالب الكلاسيكى الهندسى الذى لا تفلت من قبضته المحكمة قطرة مياه واحدة ويجعله يحس ذلك « النفس الشخصى » الذى يتخلل العمل ، والذى لا يدعك تتمتع بالمسرحية كمسرحية تماما ذات قوانين محددة لا يكسرها الراوى أو الكورس الذى يدرك الحقيقة ، ويعرف ما فى باطن الأبطال ، فى مسرح اربوزوف ثمة شىء ما يحطم دائما « العـــالم الفنى » ، أصول اللعبة المسرحية ، شىء يحطم الجدار الرابع ويدفعك الى التفكير فيما تشاهده ، لا الاستمتاع فحسب .

أما عن ابطال الكاتب فهم من العمال والطلبة والأطباء والأساتذة وغيرهم من ابناء الشعب السوفيتى البسطاء .. ولعل صلب القوام النفسى لأغلب أولئك الأبطال هو الحلم ، انهم حالمون ، يبحثون عن ذواتهم ، كائنات لم تتحدد بعد ملامحها النهائية ، انهم خيرون ومحبون للعالم يستكشفون الدروب التى تتحقق فيها ذواتهم فى اتصال مباشر بالموضوع الأعم ، ومسرح الكاتب هو رحلة هذه الشخصيات من المتاهات الذاتية والخاصة الى الاندماج على نحو صحيح بالعالم والمجتمع ، رحلة الى الارادة والادراك والرؤية الواضحة ، ومن النادر أن يصادفك عند أربوزوف ذلك « البطل الايجابى » الجاهز والمعد قبل فتح الستار ، ان أبطاله لا يتشكلون فى معمل بعيد عن المسرحية ، ولكنهم يصبحون ايجابيين فى مجرى العمل نفسه . وسنتحدث فيما بعد عن رؤية الكاتب للبطل الايجابى .

تانيا .. روح كل ابداع اربوزوف :

قامت كل حياة تانيا على « الحب » حبها لزوجها جيرمان الذى عكف على انهاء بحث علمى هام . انهما يعيشان حياة سعيدة هادئة فى شقتهما الصغيرة ، ويستمتعان بكل المسرات البسيطة المـــألوفة . ويبدو لتانيا انه من أجل حبها الكبير لزوجها يمكنها اهمال كل شىء ، ان تلك العاطفة المقدسة تأتى فى الدرجة الأولى وما عدا ذلك يأتى فى المقام الثانى : العالم الخارجى ، الأصدقاء ، دراسة الطب التى قطعت شوطا فيها .. العمل .. الخ ، والجملة التى تكررها تانيا تكشف لنا بوضوح جوهر وجودها : « أنا وانت معا ، انت وانا معا » ، هذا هو المحور الذى تدور حوله بطلة المسرحية ، بكل بساطتها وشاعريتها ، بكل عالم الطفولة الغنى الذى يعيش بداخلها ، بل وبسذاجتها .. تقول تانيا فى بداية المسرحية : « يخيل الى دائما أننى تركت طفولتى فى مدينة أخرى ، لكنها لم تنته .. انها مستمرة بدونى » وسنجد فى هذه العبارة الطفولة التى تميز الأبطال الذين يصبحون ايجابيين عند الكاتب ، انها نفس

السمة النفسية التى تميز نينا بيجاك فى مسرحيـــة « فى هـــذا البيت العزيز القديم » ، والطفولة هى أيضا ما يميز سيرجى فى « حكاية من اركوتسك » ، وليديا فاسيليفنا فى « كوميديا موضة قديمة » ، هذه السمة التى لا تعنى حالة النكوص الى الخلف قدر ما تعنى أساسا احتفاظ الانسان بنقائه النفسى ، وعدم تلوثه .

بالرغم من الحياة الهانئة التى تعيشها تانيا فانها غالبا ما تنفرد بنفسها ، فهى حين تخرج للتزلج على الجليد تخرج وحدها ، وحتى فى ذلك اليوم الذى يقيم فيه جيرمان حفلة لأصدقائه ويزدحم البيت بالضيوف والأصدقاء فانهـــا سرعان ما تنفرد بروحها بعد فترة ، انها لا تمل من نفسها ، انها تعيش على ذاتها وحول هذه الذات ، ومن ثم يصبح كل ثرائها ونقائها الروحى حبيس ذلك الدوران حول المحور الشخصى . أن أبطال اربوزوف يبدأون ـــ عادة ـــ من هنا ، وعلى حين ينجح البعض فى كسر تلك الدائرة الشريرة ليصبحوا نبضا فى ايقاع الدنيا ، ويفشل فى ذلك البعض الآخر فتذوى اعمارهم فى هذا الأسر ، ويعرى الكاتب دوما هشاشة تلك الحيوات وامكانيات كسرها وموتها المتنوعة .. فهل كان لحياة تانيا مع جيرمان أن تستمر ؟ ..

تختبىء تانيا لكى تفاجىء جيرمان مازحة معه ولكنها عكس ما ارادته تستمع صدفة الى زوجها وهو يصارح شالمونوفا بحبه ، ويتهدم ذلك العالم السعيد الحميم ، لأنه لم يكن له الا أن يتهاوى ، الآن أو فيما بعد ، بالصدفة أو بالعمد ، بالشيخوخة او بالملل . تهجر تانيا جيرمان ، وتسكن وحدها فى بيت آخر ، ولا يعرف جيرمان لا عنوانها ولا كيف تحيا ، بل ولا يدرى أن طفلة له تنمو فى أحشائها . حين تلد تانيا ينبعث فى قلبهـــا الأمل فى صـــياغة عالمها الدافىء الذاتى من جديد وتغنى لطفلتها الفنوة القديمة : « أنا وانت معا ، انت وأنا معا »،لكن الكاتب يعود مرة أخرى ليهدم ذلك العالم مؤكدا ان الانسان لا يمكن أن يحيا بدون انخراط فى العالم الأرحب ، تمرض الوليدة بالدفتيريا وتموت .. وينضج الألم تانيا .. وتشرع فى التفكير ، وهكذا تعود من جديد الى استكمال دراسة الطب ، ثم تسافر الى سيبيريا لتعمل هناك طبيبة . فى سيبيريا تلتقى بـــ « ايجناتوف » فيحبها وتحبه ، لكنه حب مختلف هذه المرة ، انه الشعور الناضج بين ذوات متكافئة ، حب يدرك كل طرف فيه انه لا يمكنه أن يختصر كل وجوده وحياته فى وجود وحياة انسان آخر . تكمن مأساة تانيا فى أنها ـــ فيما سبق ـــ لم تجد طريقها الى العالم والناس ، وهى تذكرنا بايرينا ـــ احدى بطلات تشيخوف ـــ التى تقول : « روحى مثل بيانو مغلق ومفقود مفتاحه » . ان تانيا نفس ممتلئة بطاقة روحية هائلة ، عذبة وخيرة ، تعشق الأشياء والناس ، بسيطة وطفلة ، لكن كل هذا يظل مثل ثروة دفينة فى الأرض

لا تنفع أحد ، ومن ثم يموت هذا الجمال ويذبل . ولنقرأ معا أبيات الشاعر اليونانى جورج ثميليس وتدور حول هذا المعنى :

« العصافير تموت من الصمت . .

الأجساد تموت ببطء ، ببطء . . لأنها قد هجرت .

الأيدى التى لم نلامسها تموت من الوحدة ،

والأحلام التى لم نرها تموت من كثافة العتمة » .

لن تجد تانيا السعادة الا فى الاندماج الصحيح فيما حولها ، فى الارتباط بما هو أعم واشمل . هذا هو موضوع أربوزوف الرئيسى ، فكرة ابداعه التى تختفى خلف كل مسرحية — اندماج الذات الانسانية فيما حولها ، وطرق ذلك الاندماج التى تتنوع بدون حد ، وقد تكون مؤلمة يخسر المرء فيها الكثير ، لكنه يكسب عبرها وجوده ككائن حقا ويستعيد انسانيته . لقد فقدت تانيا زوجها جيرمان وطفلتها لكنها وجدت نفسها ، وعبر ذلك الألم عثرت على نافذة لنور روحها الخيرة ، تشرق منها على الناس ، بالعمل المتواصل من اجلهم ، بربط سعادتها الشخصية بسعادة أوسع .

الوحدة .. العقاب :

الوحدة هى العقاب القاسى الذى تنزله الحياة بأبطال أربوزوف اذا لم ينتبهوا فى الوقت المناسب الى الطريقة التى يعيشون بها ، الى سنوات العمر التى تتسرب من بين الأصابع كالمياه ، الى مجرى حيواتهم ، الى الفراغ الروحى والعقلى الذى يقتل الانسان حين يختزل الانسان وجوده فى شىء مـــا ، فى راحة ما فى علاقة ما ، الوحدة هى العقاب الذى كان يمكن أن يلتهم تانيا ، والذى يتربص بـ « يوليا » (هذا البيت العزيز القديم) ، ويلجا الكاتب الى كشف ضراوة هذه الوحدة حين يضعنا امامها وجها لوجه فى مسرحيته « كوميديا — موضة قديمة » . المكان مصحة تقع على شاطىء مدينة ريجا ، الزمان صيفا ، الشخصيات : « هو » ، و « هى » — هو الطبيب المسئول عن المصحة الدكتور راديون نيكولايفيتش ، أرمل تجاوز الستين ، هى — ليديافاسيلفنا ممثلة سابقة فى احدى المسارح ، حاليا تبيع تذاكر فى سيرك ، مطلقة تخطت الأربعين ، جاءت الى المصحة بهدف الراحة لمدة ثلاثةاسابيع .. يلتقيان ويتكشف كل منهما للاخر بالتدريج فى اللقاءات التى تتكرر فى حديقة المصحة .. تدفعهما وحشة قلبين فاترين الى المضى قدما نحو سعادة واحدة ، وتعرف ليديا فاسيليفنا أنه جراح اشترك فى الحرب العالمية الثانية وفيها استشهدت زوجته الطبيبة فلم يبق له فى الدنيـــا كلها سوى ابنته التى سرعان مـــا تزوجت وتركته لتعيش مع زوجها فى موســـكو العاصمة .. ويعرف راديون نيكولايفيتش أن زوج ليديا فاسيليفنا قـــد هجرها اذ

تعلق بالمرأة اخرى ، اما ابنها الوحيد فقد استشهد فى الحرب البطولية ضد هتلر .. لقد فقد هو زوجته وهى ابنها ، وقد هجرته (بدرجة ما) ابنته اما هى فهجرها زوجها .. الا يحس القارىء أن هاتين الشخصيتين تتبادلان (من ناحية مـــا) بعض المواقع ؟ وانهما بدرجة ما توزيعان لنفس اللحن ؟ ألا يمكن مزج تاريخ حياة هاتين الشخصيتين فى جملة واحدةكالآتى: انســـان ـــ يموت محبوبه ، ويهجره من بقى له ؟ . نعم يمكن دمج هاتين الشخصيتين منحيث المادة الحياتية التى تشكلا منها ، حسنا فهل نحن امام رؤيتينفكريتيين،فلسفيتين تتصارعان لكىنقول اننا امامشخصيتين مستقلتين من الناحية الفنية ؟ كلا ايضا . أن اربوزوف يعزف بمهارة بالغة نفسالفكرة مرتين فى نفس اللحظة بحيث تبدو فكرتين وشخصيتين ، فليس هناك سوى شـــخص واحد يقص عنه الفنان ، ومن هنا يتولد الاحساس بذلك الراوى السرى ، ذلك « النفس الشخصى » الذى يتنهد حول الشخصيات مهمـــا تنوعت ، ومن ثم بذلك النفى لقوانين المسرح القديم .

فى «كوميديا ـــ موضة قديمة » سترى ان ليديا فاسيليفنا تتمتع بتلك الخاصية النفسية التى يتمتـــع بها ابطال الكاتب الايجابيين اى الحفاظ على الطفولة والقدرة على الدهشة امام كل ماهو جديد ، انها تتنفس حريتها الباطنية التى تســـمح لها بفعل ما تشـــاء وقت ما تشاء ضاربة عرض الحائط بقوانين المصحة .

يحدد راديون نيكولايفيتش موقفه نهائيا حين يتسلم رسالة من ابنته تعتذر عن عدم تمكنها من قضاء اجازة هذا العام معه .. وتتفتح مشاعره بقوة تجاه ليديا فاسيليفنا ، مشاعره المخلوطة بمأساة ان الوحدة والحاجة هىالتى تدفعه الى هذه العلاقة بلالى هذا الحب..اما عن ليديا فاسيليفنا فقد شيدت حياتها وسعادتها على ارتباطها بزوجها الذى هجرها وعلى حبها لابنها الذى استشهد .. الا تذكرنا بتانيا ؟ وعلى حين افاقت تانيا فى الوقت المناسب واستعادت نفسها فان ليدنا لم تستطع ان تفعل هذا او انالوقت قد فاتها..والان ما الذىتتوقعه من ارتباطها بالطبيب راديون نيكولايفيتش سوى البهجة المحزنة ؟ الجلوس فى الحديقةوالثرثرة الودودة؟ ..انهالمصير القاسى الذى يتهدد ابطال اربوزوف . بالرغم من كل ذلك يشيع فى جو المسرحية تعاطف الكاتب الحـــار مع هذين البطلين ، مع قدرة الانسان على الحياة والحب فى كافة الظروف ، هاهو اديو نيكولا يفيتش يعود الى التدخين بعد ان تركه عشرين عاما ، وذلك فى اللحظة التى يتأكد فيها أن ليديا ستعيش معه ، أنه يعود الى الحياة بأخطائها وجمالها ، يحيى أربوزوف طاقة الانســـان على نصر الحياة على الموت الذى يسكنه .. يقرر الطبيب ربط مصيره بمصير ليديا ، وان كان يواظب على وضع باقة زهر كل صباح فوق قبر زوجتـــه .

« حكاية من أركوتسك » :

أثارت هذه المسرحية الكثير من الكتابات النقدية واعتبرها البعض عملا عن « الحب » ، والبعض الاخر عن « الأسرة العمالية التى تمضى الى الأمـــام » الخ .. ولنلق نظرة على المسرحية للتعرف والحكم عليها ، خاصة انها من أهم أعمـال الكاتب .

فالا شابة بسيطة ، عاملة خزانة فى محل ، تعيش فرحة بجمالها وبعشاقها المتناثرين ، بالقبلات المختلسة فى الظلمة وبالنزهات المسائية فى الحدائق .. وهذا عمـــاد حياتها .. وكان فيكتور اكثر عشـــاق فالا عشقا لها ومواظبة عليها ، وان تحدث عنها دوما من دون احترام باعتبارها فتاة رخيصة ، وهو لا يخجل من رواية الكثير مما يدور بينهما على اصدقائه، وبالطبع لم يكن الزواج موضوعا للنقاش بين فيكتور وفالا . فى جو هذه العلاقة التى بدت عابرة ومبتذلة راح ينمو ببطء وعلى نحو حثيث شعور آخـــر .. احساس انكره كل منهما ولم يدركاه ، لقد ولدت فى قلب الصلة الرخيصـــة علاقة حب مضىء ، وبمرور الوقت أدركت فالا هذه الحقيقة ، أما فيكتور فلم يشك فى الأمر معتقدا أن العادة هى التى تقوده الى فالا ، وخشت هى أن تلوح له بما فى قلبها فيسخر منهـــا ويسفه مشاعرها ، بل ولقد بدت لها تلك العاطفة الرقيقة شيئا غثيا عليها وهى التى الفت اللقاءات السريعة والضوء الخافت فى الغرف المغلقة الغريبة . فى هذا الوقت يظهر سيرجى صديق فيكتور ويتعرف الى فالا ، تعجبه ويحبها ويعرض عليها أن يتزوجها ، وتوافق فالا بالرغم من وثوقها فى حبها لفيكتور . ويتدخل الكورس الذى يستشف نوازع الأبطال الداخلية واحلامهم فيقول لها فى الليلة التى تسبق زواجها من سيرجى : « ماذا تفعلين ؟ ثوبى الى رشدك يا فالا .. أنت لا تحبينه » . لكنها تتزوج سيرجى . لقد وهبها عشاقها من قبل الهوى السريع ، لكن احدا لم يمد اليها يد الاحترام والعون، ولا منحها المحبة التى ترتوى من الصداقة ، ان احدا لم يعرض عليها الزواج ، الرباط الذى يعنى الكثير . بالزواج تحس فالا طعم السعادة العائلية ، والاحترام الانسانى والثقة . ويأمل سيرجى فى أن فالا ستحبه مادام ثمة أساس لذلك الاحترام والثقة المتبادلة ، كذا رغبته الحارة فى انتشالها وانقاذها من الضياع . تقدم فالا على الزواج خشـــية الوحدة وفقـــدان النفس .. ونرى هنا مرة أخرى خوف ابطـــال اربوزوف ، الخـــوف من الوحـــدة .

سرعان ما يموت سيرجى غرقا فى النهر وهو يسعى لانقاذ بضعة اطفال ، وتظل فالا وحدهـــا مع ابنتها وابنها الصغيرين . وقد أشار

بعض النقاد الى أن موت سيرجى بهذه الطريقة ليس الا صدفة لا تنبع من داخل العمل الدرامى ، وهى نفسها الصدفة التى اكتشفت ثانيا بها حب زوجها لأمراة أخرى ، الصدفة التى جمعت نينا بيجـاك ويوليا فى غرفة واحدة بنفس الفندق . يقول الكاتب فى رده على النقاد : « دعونا نحدد ما هى الصدفة ؟ . أليست صدفة منديل ديدمونة الذى وصل الى عطيل عن طريق كاسيو ؟ .. أو لم تقم هذه التراجيديا الشكسبيرية كلها على هذه الصدفة ؟ اذن ما هى الصدفة فى الدراما ؟ وما هى الحدود التى تفصلها عن القوانين العامة ؟ (بدون شك أعنى القوانين المسرحية !) اعتقد أنه من الضرورى حساب الصدفة فى العمل الدرامى على أساس انها ما يظهر ويختفى من دون أن يترك أثرا فى تشـكل الشخصيات وفى تحديد مجرى حياتهم ، أما الظواهر والأحـداث التى تترك أثرا عميقا فى حياة الأبطال ويتضح بهـا سلوكهم وتصرفاتهم ، هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها صدفة ، حتى لو ظهرت للمتفرج على نحو مفاجىء ، وفى هيئة الصدفة ! . اذن فالصدفة عند الكاتب ليست سـوى طريقة فنية لكشف القوانين الموضوعية والحقائق القائمة بالفعل ، لكشف العلاقات الموجـودة .. ومن ثم فان دور الصدفة هو كشـف الواقع ، لا تشكيله!. واذا اعتبرنا موت سيرجى صدفة ، فانها الصدفة التى يريد بها الكاتب أن يقول لنا : حسنا هاهى فالا قد تزوجت واستقرت فلم تعد تلك الشابة التى عرفناها من قبل .. لكن ماذا سيحدث لو اننا ازحنا سيرجى من حياتها ؟ كيف ستحيا ؟ . لقد كان سيرجى يمثل عونا لفالا من الخارج ، عون يمكن أن يزول لسبب أو لآخر ، بينما تظل مشكلة فالا الحقة قائمة ، الا وهى بحثها عن وجودها المستقل ككائن قائم بذاته .

يموت سيرجى ويكون فيكتور قد وعى أحاسيسه تجـاه فالا خاصة بعد أن تزوجت ففقدها ، وتنضجه تجربة الحب الضائع الذى لم يقـدره حينذاك . تقرر فرقة العمال زملاء سيرجى أن تقدم لفـالا شهريا مرتب سيرجى ، وفاء لذكرى زميلهم وتتقبل فالا ذلك كأمر طبيعى .. لكن فيكتور — الذى لم تشغل هذه القضايا رأسه فيما مضى — يهب ليتحـدث عن اهانة الانسان المتجسدة فى منحه مالا لم يتكسبه بعرق جبينه . وترفض فالا تلك الهبة وتقرر أن تعمل فى محطة توليـد الكهرباء مع زملاء سيرجى.

ينهى أربوزوف المسرحية بفالا واقفة عند الجسر ، الجسر الـذى افتتح به الفصل الأول ، تقف فالا وفى يدها أول مرتب تتلقاه عن عمـل مؤثر ، عمل تشترك به فى بنـاء المجتمع ، لا مجـرد الجلوس الى خزانة فى محل ، انما بنـاء محطة التوليـد بكل ما يتسع له نوع العمـل من ايحاءات رمزية ودلالات أشمل . وبينما فالا واقفة ترى فيكتور مقدما قادما نحوها ..

فالا : فيكتور .. يا عزيزى .. شكرا .

فيكتور: على ماذا ؟ .

فالا : المرتب لأول .

لقد وجدت فالا طريقها وعثرت على وجودها المستقل ، هذا الوجود الذى لا يتحقق الا بكسر سجن الذات الضيق خروجا الى العـــالم الأرحب، ويؤكد الكاتب حين يفتتح ويختتم المسرحية بالجسر ان المغزى الأساسى لعمله هو عبور فالا من حيـــاة الى حياة ، هذا العبور المرتبط بانتقـــال الوطن — فى خلفية المسرحية — من حالة الى اخرى بفضل عمليـــات البناء والتطور . ولعل السطور القادمة من رسالة سيرجى الى فالا — فى بـــدء العلاقة بينهما — تعكس تصور الكاتب للوجود المنشود الذى يتطور نحوه ابطاله : « لا يحيـــا الانسان على الأرض عبثا ولا من دون جـــدوى ، واذا صارت الدنيـــا أجمل نتيجة لعمله فان هذا هو اكبر نجـــاح له ، لهذا لا يمكن ان يجد الانسان سعادته فى الوحدة » . هذه هى فكرة الكاتب الأساسية ، وليس كل أبطاله سوى نماذج للتنوع الهـــائل الذى تندمج به الذات فى الموضوع ، من أجل حيـــاة صحيحة .

فى هذا البيت العزيز القديم :

لقد صارت تانيا طبيبة متخطية مختلف الصعاب لتمسك بحيـــاتها بين يديهـــا ، وتقف فالا فى بداية الطريق العريض الممتد امامها ، أما يوليا بطلة مسرحية « فى هذا البيت العزيز القديم » فانها تتخبط بيأس بحثا عن مغزى لحياتها التى تغرب أمام عينيها . لقد هجرت أسرتها — زوجهـــا وأطفالها بحثا عن سعادتها فى غرام جارف بموسيقى شاب هو ميخائيل فيلييوفيتش ، ولكن بمرور الوقت تتفسخ أواصر تلك العلاقة ويذبل الحب، وتقرر يوليـــا أن تعود الى ذلك البيت العزيز القـــديم ، الى زوجها كوستيا وأسرتها »

لقد صور لنا أربوزوف شخصيتى تانيا ، وفالا كنموذجين للمراة ذات التكوين النفسى الشائع عن مسالة الحياة والبحث عن السعادة فى عمليـــة اعادة خلق الحياة بالأسرة والأطفال ، التكوين الذى لابد له من مظلة حماية تتمثل فى الرجل ، هذه هى نقطة الانطـــلاق التى تتحرك منها فالا وتانيـــا نحـــو التطور لتصبح لكل منهما ارادة ووجدان مستقلين .

أما يوليـــا فتنطلق من نقطة مغايرة تماما ، فهى امرأة حاربت وشاهدت اهوال المعارك ، وكانت تغنى للجنود فى الجبهة ، وهى سيدة قوية وعذبة، لا تقيدها نظـــرات الآخرين أو التقاليد أو ما تعارف عليه النـــاس .. وفى وجودها يجد الآخرون مظلة الحماية ، وهى حينما تقـــع فى حب ميخـــائيل

فيليوبيفتش تترك زوجها وأطفالها لترحل معه ، واذن تنعدم أمام يوليـــا الحواجز النفسية التى كان على تانيا وفالا تخطيهـــا .. وبالرغم من تلك القدرة تضل يوليـــا الطريق اذ تتصور انهـــا ستحقق سبـــعادتها بفصم علاقتها الباهتة بزوجهـــا والارتباط بميخائيـــل . ان أربوزوف يدين ذلك البيت العزيز القـــديم والحياة الأسرية الهائئة المعزولة عن عمل يجمـــل الدنيـــا ، لكن ليس بهـــدف خلق بيت آخر عزيز جديد ، هـــكذا ينطفىء الحب بين يوليا وميخائيل.. وتكاد يوليا أن تتلمس الطريق الصحيح لحياتها حين تقـــول لمـــاكار ابنهـــا بالتبنى : « هل تعلم اننى أود لو عدت من جديد الى تلك السنوات حين كنت أغنى للجنود » . انها تشتاق الى سعادتها، والى وجودها عندما كانت تهب نفسها للناس وتلتحم معهم ، دامجـــة مصيرها بمصيرهم .

لعل اكثر الأصوات خفوتا فى تلك المسرحية هو صوت ماكار الذى يعى ما حوله ، ويدرك تماما حقيقة ذلك البيت العزيز بكل ما بين جدرانـــه من علاقات : « عموما المكان مريح هنا .. بل الأرجح أنه ممتاز .. لكن كل شىء هش يا امى ! لم الحظ ذلك من قبل حين كنت أعيش هنـــا ، انهم غربـــاء الأطوار ومضحكون » . ولقـــد وجه الكثير من النقـــاد الى اربوزوف ملاحظة أن اغلب اعماله لا تقـــدم للقارىء « البطل الايجابى » فاذا حدث فان الكاتب يقدمه كما نرى « خافت الصوت ، مضحكا أو سباذجا ، وهـــو يقدمه دوما على اســـتيحاء وبخجل .. وردا على ذلك تساءل الكاتب : « الم يكن دون كيخوت بطل البشرية كلها رجلا ساذجا ؟ » . وأوضحفكرته حين كتب : « يتزايد اقتناعى بأن البطل الذى احبه واحترمه هـــو البطـــل الذى يصبح ايجابيا نتيجـــة لمـــا يمر به من تجارب واختبار » . ومن البين أن الكاتب يعترض على « البطل الايجابى » الذى يتم اعداده مسبقا خارج العمل الدرامى ، ومن ثم يجرى يقديمه للقارىء أو المتفرج فى هيأته الجاهزة، هذا بالاضافة الى أن هناك نوعا من الخلط نلمسه احيـــانا بين مفهومين مختلفين : « البطل الايجابى » و « البطل النموذجى » الذى يصلح قـــدوة يحتذيها الآخرون .

وفى الختام اقول اننى حاولت ان اقـــدم عرضا واسعا بعض الشىء لأعمال الكاتب وأفكاره ، لأن القارىء بتعرفه الى الكسى اربوزوف يكون قد تعرفالى أحد أبرز الكتاب الذين شكلوا ويشكلون وجه المسرح السوفيتى، خاصة أن المؤلف لم يتوقف بعد عن العطاء . يقـــول أربوزوف : « اذا كانت الكتابة تثرى الآخرين فانها ـــ على الأرجح ـــ تثرى الكاتب نفســـه اكثر من اى انسان آخر ، وربما لذلك كتب باوستوفسكى أنه ليس هناك فى العالم أكثر متعة ولا تعبا ولا روعة من الكتابة ، ونحن لا نعرف تقريبـــا امثلة للتراجع او الهروب من هذه الحرفة ، ان الذى يمضى فى هذا الطريق لا ينكص عنه ابـــدا » .

شعر

طائر ..



عبد الفتاح شهاب الدين

طـــائر ..
يحط فى ايلاجة الصـــباح
فوق شرفتى
ويبدأ الغنـــاء
فيعبر النشـــيد ساحة المساء
فى أمشاج صبوتى

***

طـــائر ..
منقاره الصـــغير
يعشق المشاكسة ..
يظل يضرب الجدار ..
يضرب الجدار ..
يجيىء تحت الثوب يختبىء
وفى الدماء
يحفر الفنن

وعندما تمر فى يدى زغائب الجناح
يرعش الدماغ فى هدوء عاشقة

* * *

ويكسر الزجاج فى ارتحاله الطويل
نحو مدائن الجروح

* * *

مازلت اذكرك
يا طائرى الصغير فى بداية الأشياء
كتبت وجهك الجميل أغنية
غسلت ريشك الملون
فى النهر
(كان النهر نهرا وقتها)
مازلت أذكر الطريق
نحو عشك الملىء بالصفار
والقمح فوق الحقل
يلثم الفضاء

* * *

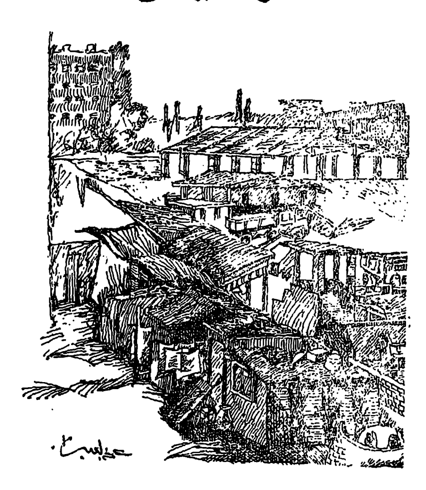
وأنت تبدأ الرحيل
فى الغد الكئيب والقريب
تجيئك الثعالب المنمقة
فتأكل المنقار
فالجناح
فالعنق
وأنت تصطفق
وتنثنى
وتنثنى
وتنثنى
الى الأفق

* * *

يا طائرى الحبيب
لا تغادر الحقول
الموت فوق ساحة المدن
والليل أول وآخر
وقلبك المضىء
يدمن الوهن
يا طائرى الذى
أظنه الوطن

قصة قصيرة

الوميض..



سمير الفيل

انعكس الضوء على النصل الحاد ، فبان الوميض لبرهة ، لكنه شق طريقه كسهم ، اندفع غارسا سكينه بقوة فوق القلب تماما !

ــ « لا نعرف من أين أتى ؟! »

كان الليل يتدثر بصمت لحوح ، والقمر فى اكتمــاله ، حين كزعلى أسنانه ، وأتى مخفيا اياها بين طيات ثيابه :

ــ « صدقنى .. حاولنا أن نوقفه ! »

تملص من الأيدى التى امسكت به ، تمــزق ثوبه الزيتونى ، وكان للنصل بريق حين تعامد مع شعاع القمر الفضى

ــ « قلنا له أن يفكر قبل أن يفعلها ! »

الحاج توفيق تاجر المعسل رآه يأتى من خلف حــدبات القبور ، فهش بقدمه قطة تموء ، وانفرجت أسنانه عن ابتسامة صفراء ، بعدها بكى كثيرا بغير دموع .

ــ « كنت أظنه جاء يشاركنا زهونا ! »

كان للأفق المقوس لون الفضـــة ، خبت بصابيص النار فوق حجر « الجوزة » حين زعق فى وجهه ، واندفاعته نحو الجسد المنتصب بجلباب « السكروتة » ادهشـــتنا ، صرخنا ، وصرخ . اغمضـــنا اعيننا لحظة الوميض .

— « ظنناه يمزح ! »

ضربناه بالهراوات ، والعصى ، ركلناه بالأقدام ، انشـــبنا أسناننا فى لحم الكتفين وسويلم نفسه القى بجسده الضخم فوق يده التى لوحت بالسكين دون جدوى

— « اقسم لكم انه كان يملك قوة نمر هائج ! »

عبق المكان برائحة الدم ، ورف طائر الموت فوق أدمغتنا ، لما انكفأ على وجهه سمعنا ارتطامة جسده بمربعات البـــازلت اللامع ، والرعب ينكسر فى بؤبؤ العين ، كلمة واحدة نطق بها رجلنا .

— « أوقفوه !! »

تلاشت لحظة المفاجاة ، لم نمهله ليستدير ويجهز علينا ، احطنا به كما يحيط السوار بالمعصم ، واستلبنا السكين تقطر دما ، تمتم :

— « شفيت جروحى ! »

حين فتشنا جيوبه عثرنا على قلم سنه مقصوف ، ودفتر صفحاته غير مسودة ، وزهرة قرنفل ذابلة ، وصك بملكية البيت .

— « حاول اللعين أن يقوض اركانه »

كان قد انتهى من فعلته ، جسد ممدد وسط الغبار والذهول ، أما هو فقد تصلبت عيناه على الأفق ، وارتخت يداه .. انتفض كالدجاجة بين ايدينا وابتسامة رضا شاحبة رفت على الوجه ، صفعته أيد كثيرة ، لم يفقد تماسكه ، كلم الفضاء من حوله .

— « اطفالى .. قد ثأرت لكم »

احاطت به لمة العسكر ، دفعوه فى المركبة ، ودوامات الغبار الكثيف تعفر الرؤوس ، والأطفـــال لا نعـــرف من أين جاءوا ، كانوا يطاردون العربة حفاة الأقدام ، ويلوحون له بايديهم حاملة زهور اللوتس ، وكأنهم يعرفونه تماما . رايناهم يبتسمون ويهللون . وكنا نبكى — نحن الرجال — فقد ضاع مثالكبيرنا ، صار تحت الاقدام كدمية من قش ، ضاع الرجـــل وتركنا فى الخلاء .. ولن نجلس تلك الجلسة بعد اليوم !

ثلاث خطابات عن المسرح لألفريد فرج

من سنة ١٩٥٨

البناء الأول فى التكوين

كلمـــــة :

هذه ثلاثة خطابات تلقيتها سنة ١٩٥٨ من اخى الفريد فرج ، ضمن مجموعة أخرى من الخطابات ، ظلت فى درج مكتبى نحو ربع قرن .

وحتى يقف القــراء على الظروف التى دعت الى كتابة هـــذه الخطابات ، لابد من الاشارة الى انى كنت ، فى هــذا الوقت ، لا ازال أقيم فى الاســكندرية ، وكان الفريد قد انتقل الى القاهــرة منذ أوائل الخمسينات ، مدرسا للغة الانجليزية فى مدرسة النيل الثــانوية للبنات بشبرا ، قبل أن ينتقل بعد ذلك الى الصحافة ، ويعمــل فى مجـــلة « التحرير » محررا ادبيا بها ، ثم فى جريدة « الجمهورية » .

فى هذه الفترة الباكرة من العمر ، فى سن الســابعة أو الثامنة عشرة ، كنت احاول أن أشق طريقى فى الحركة الثقافيـــة التى ارتبطت بثورة ١٩٥٢ ، فى وجهها المتقدم ، ورفعت ألوية الادب فى سبيل الحياة.

وكانت القاهرة قد بدات تتالق بجيل جديد من الكتاب والنقاد ، لم تكن هموم الابداع عنده ــ على تنوع انتاجه ــ تنفصل عن هموم الوطن، ولم تكن هموم الوطن بمنأى عن هموم العــالم ، بفضل احساسه الحــاد بالتاريخ ، ومعايشته الحميمة للعصر .

ولكنى وجدت نفسى ، فجاة ، فى مملكة الظلال ، معلقا بين السماء والارض ، أواجه بمشكلتين كبيرتين ، تضافرتا بشكل هز كيانى ، ومـــلأ خواطرى بالقلق والهواجس ، لانها جعلت تحقيق هذه المشاركة فى حكم المستحيل .

المشكلة الاولى هى بعــد الاسكندرية عن القاهرة ، على الاقل فى حسابات المســافات الزمنية للخمسينات ، وبالنسبة لطــــالب فى أولى سنوات الدراسة الجامعية ، يعى جيدا محنة أدباء الاقاليم ، وعزلتهم

الباردة عن التيارات الفكرية المحدثة ، فى بلد تتركز فيه الانشطة الثقافية فى العاصمة ، ولا يستطيع اختراقها الا من اقام فيها ، كانها ـ اعنى القاهرة ـ الاميرة فى القصص الشعبية والاساطير القديمة ، التى يشتعل قلبها بالغيرة القاتلة أن شاركها احد فى حبيبها ، واقام فى مكان آخر ، ولا تجد سبيلا للانتقام منه غير ان تقدم له الرداء المسموم ، الذى يتحول به الجسد الى حفنة من رماد .

هذه هى المشكلة الاولى .

أما المشكلة الثانية التى تملكتنى بنفس القوة ، فهى المرض ، وملازمتنى للفراش اكثر من سنة ، تحت العلاج الطبى المتصل .

ولست اذكر هذه الاشياء القائمة الا لتعدد الاشارات اليها فى هذه الخطابات .

وكما يحدث فى الاسر المصرية المتماسكة ، حين يكون الاخ الاكبر بمثابة أب للاخوة والاخوات الاصغر سنا ، يهتم بشؤونهم الخاصة ، ويعرف تطلعاتهم ، ويوجههم بقدر ما يتسع جهده ، كانت هذه الخطابات التى تشف بجلاء عن هذه المعانى الرقيقة .

على أن قيمة هذه الخطابات لا تتمثل بالطبع فى هذا الجانب الشخصى ، الذى تشرق به النفس كلما استعادت ذكراه ، وما الى هذا قصدت من نشرها ، وانما تتمثل هذه القيمة فى عرضها لعدد من المفاهيم الهامة للمدرسة الواقعية ، التى استطاعت الاتجاهات التقليدية ، فى الثقافة والسياسة، أن تعصف بها وبكتابها ، وهى فى قمة نضوجها ، حتى تخلى الساحة لنفسها فى الارض الجرداء ، على الشاكلة التى حدثت فى ظل حكم السادات ، من سنة ١٩٧٠ الى ١٩٨١ .

ولان هذه المفاهيم التى تتضمنها الخطابات تعد ، على الاقل فى تقديرى ، البناء الاول فى التكوين ، الذى كانت تتطلع اليه الثقافةالوطنية من تغيير الادب والمجتمع ، لا أجد حرجا اليوم من نشرها ، كما هى ، لكى تطلع الاجيال الجديدة من الكتاب والمثقفين والقراء على جزء من تاريخنا الثقافى المهدر ، من خلال تجربة أحد الكتاب الملتزمين ، الذين امتازوا ـ مع الكوكبة المعاصرة له ـ بالوعى البالغ بطبيعة القوى المتصارعة ، وكان لهم تاثيرهم الملحوظ فى ارساء بعض دعائم المسرح المصرى ، على نحو يتطابق فيه فكره النظرى مع اعماله الابداعية .

وتقتضى الامانة أن اذكر ، هنا ، اننى حذفت من هذه الخطابات بضعة أسطر تتصل بتحيات الفريد الى الاسرة ، فردا فردا ، وغير ذلك من الشئون الاسرية الخاصة ، لانى رأيت انها تخرج عن الهدف الاساسى المباشر من نشرها ، وهو ـ كما اشرت ـ عرض أفكاره الادبية والنقدية ، وايمانه العميق بالحياة والتجديد .

١١ مارس ١٩٥٨

عزيزى نبيل

لاشك انك حاولت كل الطرق لتجعلنى أكتب خطابا ، من أول الحث على الكتابة الى حد كتابة خطاب لى ، باسمى ، وطلب توقيعى عليه !

ولكن أى شيء ذلك الذى يستطيع أن ينتزع يدى من جيبى، ويجعلها تقبض على القلم ، لتجريه على الورق .. فى الوقت الذى كرهت فيه الكتابة ، وامنيتى ان اكف عن هذا التدبيج الطويل الممل للمقالات قصارها وطوالها ، ليتسنى لى من الوقت ما استطيع فيه ان افكر ساعة ان لحظة، افكر .. فان صناعتنا ينبغى أن تكون التفكير لا الكتابة ، الكتابة ليست صنعتنا .. انها مجرد عمليــة تدين .. وفى الدول المتحضرة لا يطلبون الى الأديب ان يكتب ، بل يطلبون منه أن يفكر فحسب ، أن يفكر أولا .. ولذا فهم يغدقون عليه المال سواء كتب أو لم يكتب .. أجرا عن فكره ، فانهم ليعلمون انه يفكر طيــلة الوقت على أى حال ، ســواء اكتب ام لم يكتب .

لذلك اكره الكتابة أنا . وأتصور أنها تتجرد من خصال الهواية ، والنشاط العفوى الطبيعى ، وتكتسى بقيــود التكليف المستبد . وهى بذلك تفقد عنصر الحيوية والنشاط والتجدد ، وتفقدنى أنا نفس العناصر، ويتسلل الى صدرى من جراء ذلك ضيق بها ، وقرف ، ونفور ..

لذلك ايضا أنفر من كتابة الخطابات . الا يكفينى كتابة ؟!

ومع ذلك ، فانها كالمصــير المحتوم ، وكالوظيفة الفسيولوجية . ونحن نكتب كما نتنفس ونجوع ونتعب، لأن الرئتان وظيفتهما الفسيولوجية التنفس ، والمعدة وظيفتها الهضم فالجــوع .. الخ . وعندما اهــرب من الكتابة فى الجمهورية للجمهورية ، إعود الى البيت وكل شيء هنــاك يغرينى بالكتابة ، فاكتب من هوايتى عندئذ ، واكتب شيئا اكثر جــدية ووزنا .

المهم . هل سمعت أنتيجون ؟ وكيف كان فهمك لهــا ، وكيف كان شعورك لها ؟

اما اخبارك .. اخبار اكتشافاتك الفــكرية والفنيــة ، فارجو ان تتحفنى بها دائما سواء استطعت ان اكتب لك أو لم أستطع .

والســــلام ..

الفريد

١٥ يوليه ١٩٥٨

عزيزى نبيل

وصل خطابك فى موعده ـ طبعا ـ ومن يومها وأنا أرد عليه، بطريقة او باخرى . فى بعض الاحيان أرد عليه بالتفكير فيما ينبغى أن اكتب : وفى الموعد الذى ينبغى أن اكتب فيه ، وبسؤال أن كانت وصلت خطابات، وبانتظار القصة التى وعدت بارسالها وفتح الصندوق وأنا طالع وانا نازل .. الخ . وها أنا اخيرا اغلب نوازع الكسل فى نفسى لاجلس اكتب لك الرد على خطابك ، او بالأحرى الخطاب الذى كنت نويت أن اكتبه لك قبل أن يصلنى خطابك !

ومع ذلك فلا يمكن أن اغفل خطابك الذى وصلنى منذ اسبوع . وقد لاحظت فيه بلاغة بليغة . وقد طابت لى بلاغتك ، ولكن حذار من الحذلقة ، اكتب كجوركى « الجملة البسيطة القصيرة » التى نوهت عنها انت فى خطابك ، ولا تفتنك عن نفسك فصاحة الرافعى الموغلة .. ادرسها فحسب . فاننا لنشتهى أن نبلغ اسلوبا متحررا عن القوالب البلاغية السالفة .. والا يوقعنا ذلك فى ابتداع قوالب لغوية جديدة . اننا اذا فعلنا فكاننا نعزل ملكا عن عرشه لنضع محله ملكا . فى حين اننا لم نعزل ملكا عن عرشه الا لقلب نظام الحكم الملكى المتوارث .. فهمت ؟ ينبغى للاسلوب العصرى أن يكون حرا حرية واسعة ، ومتنوعا تنوعا واسعا .. لذلك فأخطر ما يمكن أن ننحرف اليه : القوالب البلاغية، والحذلقة . فحذار .

وها انت ذا ترى اننا مكلفون بالمشى على صراط مستقيم ، على حبل مشدود .. عن يميننا تهلكة ، وعن يسارنا تهلكة .. عن يميننا القيود الاسلوبية السالفة ، وعن يسارنا السوقية والابتذال والسطحية وفساد الأسلوب . وعلينا أن ننقى هذا وذاك ، وأن نحرص على نصاعة اسلوبنا وبساطته وايجازه وصدقه وجماله فى نفس الوقت .

مهمة شاقة !

ولكن خطابك وحده دليل على انك بسبيل انجاز هذه المهمة ، والنجاح فيها . ففى خطابك اسلوب جميل وبارع .. فما بالك بالقصة التى وعدت بارسالها ولم ترسلها ؟

ولقد علمت بنبأ مرضك ، وكم اسفت له . ففضلا عن انه آلمنى كما آلم بلاشك من احبوك كلهم ، فهو ينم ايضا عن خطأ فى تصورك وتصرفك . علمت انك اعتدت الاستهانة بالطعام والنوم والمرح . وقد

لاحظت انا ايضا ذلك خلال زياراتى العزيزة القصيرة للاسكندرية .. وهذا هو خطأ التصور والتصرف . فاننا نحن الأدباء ، اذا كنا نكتب فى سبيل الحياة ، لا نصبح صادقين أمام انفسنا وامام من نكتب لهم الا اذا كنا على ايمان حقيقى بالحياة .. نحبها ، ونقبل على مرحها وعلى الصحة فهى مركبنا اليها .

لقد مضى عهد كان فيه الكتاب ينظرون فى تعقيد الحياة ، والأحزان التى تغمرها فيصيبهم الفزع ، وينزروون فى وحدة قاسية يجترون آلامهم ويسبحون فى تهاويمهم ، ويعلنون الزهد فيها ، ويعتصمون بعزلتهم .. اولئك كانوا رومانسيين ، عاشوا منذ اكثر من قرن ! أما اليوم فالعصر غير العصر . واذا كنت أنت قد امسكت بالقلم فى النصف الثانى من القرن العشرين لتكتب ، فلا مفر لك من أن تكون كاتبا واقعيا ، والواقعى لا يعتصم بعزلة ، وانه ليدافع عن الحياة من حبه لها واقباله عليها .. (لا من زهده طبعا !) وانه ليؤمن بالصحة والمرح أيضا ، ويؤمن بمخالطة الناس ومعاشرتهم ..

ارايت ؟

ومع ذلك فالحمد لله ان حالتك طيبة كما وصفها لى الدكتور . وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت . وقد أخبرنى الدكتور انك انت طبيب نفسك وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت .. طبعا اذا واظبت على العلاج ، واقبلت على الراحة والطعام والابر .. الخ .

ولا يحسن أن تعتبر الطعام والراحة واجبا مفروضا ثقيلا ، جرب الاستمتاع بها ، فانها شهية ولذيذة معا .. انها وظائف حيوية ، فهلا آمنت بالحياة ، واحببت وظائفها ؟!

صاحبك بتاع يوسف ادريس هذا لا ينط من ترماى الى أتوبيس قاصدا يوسف ادريس .. الأرجح أن هوايته النط ، وهو لا يريد يوسف ادريس الا منطا ، ينط اليه ، ثم منه الى الشهر ، ثم نادي القصة .. ثم دار المعارف (كما تهيىء له أحلامه) وقصده لا أن يلقى يوسف ، ولكن أن يلقى نفسه فى النهاية عثيرا للمجد والشهرة والمال .. احلام مراهق صغير ، صغير السن والنفس . وهو لا يتصور طبعا أن كل من نظر فيه وهو ينط من هنا وهناك لن يعدم أن يلمح فى ملامحه وفى حركاته سمات القردة . والقردة لا يصبحون ادباء ابدا ، والا لكانوا اليوم اعمدة الأدب العالمى .. افليسوا هم أبرع كائنات الأرض فى النط ؟

ومع ذلك فليس ادعى للتسلى من حديث القـردة ، وقد ضحكت وطربت لقصتك عن صـاحبك هـذا ، وتمثلت الكثيرين أمثـاله الذين يصادفوننا هنا وهناك .. دائما بشوشين مهللين مرحبين وكم هم تعساء من الداخل !

لا تؤخذانى لتأخرى فى كتابة هذا الخطاب وارجو أن تصلنى القصة قريبا ، وان تكتب لى على راحتك .

ربما قدمت للتصييف اسبوعين فى النصف الثـانى من اغسطس ، وتكون أنت شديت حيلك شوية . هل ظهرت نتيجتك .

الفريد

عزيزى نبيل

اما وقد كتبت لك ، ولم يصلنى ردك حتى الآن ، فانى اكتب ثانية ، غير عابىء بذلك ، لاعطيك مثلا وقدوة تقتدى بى فيها فى صدد معاملتى .. فتكتب لى ثانية وثالثة حتى لو لم تتلق ردا منى . كويسه دى ؟

قال اخناتون : الصدق والكذب ، والسلام والجريمـة ، والصـحة والرخاء ، من القلب . وهو قول حكيم لو تأملت معناه . فالناس تكذب من خبث قلوبها ، وامتلائها بالضغينة أو الخوف ، والناس تدعـو للسلام او للجريمة أيضا من قلوبها .. والناس تصح جسدا وتنعم بالحياة الرخية لأنها تريد ذلك بقلوبها .

هل تذكر معركة « سقوط فرعون » .. لا . بل الأدهى منهـا هى معركة عرض « سقوط فرعون » . فقـد حاول بعض المسئولين تقـديم « دموع ابليس » عليها فى تاريخ العرض نفـاقا للوزير ، وتقـربا منه . وهددتهم حينذاك بتدبيج مقال كمقال العام الأسـبق « اسـطورة توفيق الحكيم لم تكن بحاجة الى ٤ دكاترة ! » فخافوا وتراجعوا ..

ولكنى مع ذلك عشت فى ازمة ضيق مرير ، وقرف شامل من الناس وحثالات البشرية المتربعة فى مناصب رسمية ..

وعندئذ مرضت ..

والله كده على طول . ارتفعت درجـة حرارتى الى ٣٨ ونصف ، وطلـع لى ـــ من تحت الأرض ـــ خراج فى سـاقى وورم ملتهب ، وكان جسمى كله يعانى حالة اشبه بالانفلونزا .

وكان يوسف ادريس ساكنا فى الشقة التى فوقى ، فكان يمر على كل يوم بالحقن والذى منه .

واتاح لى المرض فرصة الاختلاء بنفسى ، ومساءلتها : لماذا اتضايق الى حد المرض ؟ هل كنت تتصور يا أخينا (اخينا يعنى انا) ان الأوضاع العادية فى مصر تتيح لغير الحثالات ان يتبوأوا مناصب فنية ؟ ما العجيب الذى يصدم فى هذا ؟ انك حيال أمر طبيعى جدا لا يغضب ولا يثير . فعلام اذن ارهاق نفسك وفكرك لاستنباط افكار جديدة — فى فنك — لتحكم محل الأفكار البالية ؟ اذا كان كفاحك موضوعيا حقا ، فانك لتفترض بهذا الكفاح افتراضا أوليا مؤداه ان حالة الفن زفت . أليس كذلك ؟ فعلام تغضب حين ترى أنها زفت ؟ ألست تعرف ذلك سلفا ..

وعندئذ رأيت بوضوح أن اهم شيء فى الحياة مواصلة هذا الكفاح الفنى . وهو كفاح لا يكمن مواصلته الا بجسم صحيح، وبقلب يريد الصحة والجلد والمقاومة والصراع ..

وبعد ساعات شفيت .. وبعد أيام خرجت من البيت .

ارايت كيف كان اخناتون مصيبا ودقيقا فى التعبير .

وعلى ذلك فانى أرى أن قلبك يستطيع ان يعجل بشفائك فى اسابيع قليلة ، فتعود كالحصان أو احسن ، وتسمن قليلا — لا حرج فى ذلك ، فانظر الى جوركى الرقيق الحس كيف هو كالحصان أو أشد منه فى حجمه وقوة ساعديه . هذا مع طول ما عانى من الجوع والتشرد !! أليس رجلا حديدى القلب .

نهايته . انا أعرف أنك تتماثل للشفاء وتداوم على الغذاء والدواء من خطاباتكم ، وأرجو أن تواصل ذلك دائما .

المهم . لم تصلنى قصتك للآن .. لعلك تكون قد نسختها . ومنتظر منك خطابا ولو قصيرا ، وفيه نشرة طبية أيضا .

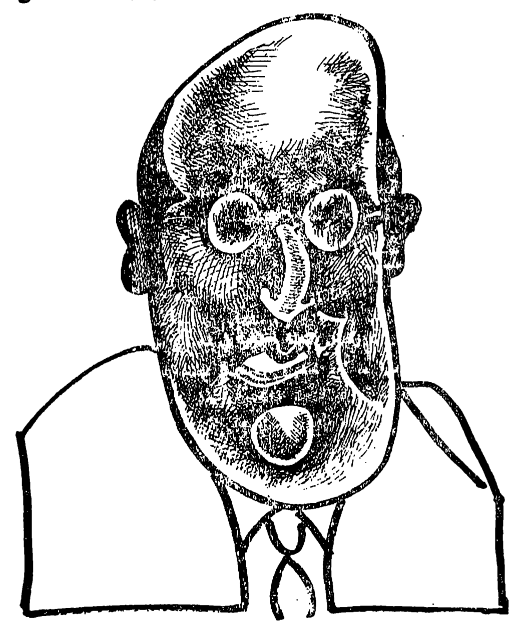
وسلامى واشواقى لك .

الفريد

شعر

السمسار

مهدى محمد مصطفى



كان السمسار ،
يساومنى عن عرض ،
وقطعة أرض
عشرين جنيهـا قالت ،
وهى تهز بثدى غض
وأنا واقف أتزثر بالصـمت

عرى الأشـــياء المـــوت
قنينة خمـــر تبـــدو ، سوطا
تجلد شعرى ، حوانيت الليـــل المصلوب
عشرين جنيهـــا قلت .. ؟؟
وصـــوب الليـــل عيون
ترصـــد خطـــوى
كى تقاسمنى الســـفر الليـــلى .
قـــال من منـــا الآن
لا يملك دولار .. ؟
من منـــا الآن
لا يبدو كالسمسار ؟
ويبيـــع فراغ الأشـــياء الثورية
وحـــدود المـــدن الأولى المنفية
ودماء النيـــل
تحرق الفـــرباء
من منـــكم بلا شـــعر
من منـــكم بلا ميزان
فليرم النيـــل ببعض المـــاء
ويقـــول لثـــوار الحانات
كونوا بردا وســـلاما
وقـــل للأرض
اعـــربى
« النيـــل يخير .
لا جـــوع يمر علـــى وطنى
لا نـــير »
كان الســـمسار
يساومنى عن أحـــدث عرض
امرأة فى العشرين
بجهـــاز الفـــديو ،
والمذيـــاع يقـــول
بلادى ، بلادى
عليـــك الســـلام
بـــلادى ..
فمن منـــا الآن
لا يملك دولار ؟؟
كان الســـمسار ..

الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ..

عز الدين المناصرة

ما قبل النص : ان أهمية عملية الابداع تكمن في أنها تتعلق باستراتيجية النص . وعملية الابداع — هنا — ليست مجموعة من القواعد أو النصائح ، كذلك لا تعنى بالاستثناءات ، بل تعنى العملية النسبية ، أى أن نسبتها ترفض الانقطاع والتأسيس حتى لو أردنا ذلك ، فالتأسيس مصطلح لا يختلف كثيرا عن التكريس المسبق في نتيجته العملية

---

* تنشر « ادب ونقد » هذا المقال للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على جزئين وهو نص محاضرة القيت على طلبة واساتذة (جامعة قسطنطينة — الجزائر) في قاعة المحاضرات الكبرى بدعوة من اللجنة الثقافية في السابع من ديسمبر ١٩٨٣ .

وعز الدين المناصرة — أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، من مواليد قرية « بنى نعيم — الخليل » بفلسطين المحتلة عام ١٩٤٦ ، حصل على ليسانس في اللغة العربية والعلوم الاسلامية من كلية دار العلوم — جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ ودبلوم الدراسات العليا في البلاغة والادب المقارن عام ١٩٦٩ . وأكمل دراسته العليا في بلغاريا . حيث حصل على درجة الدكتوراه في الادب البلغارى من اكاديمية العلوم البلغارية ، ١٩٨١

* عمل نائبا لرئيس تحرير مجلة « فلسطين الثورة » في بيروت وسكرتير تحرير مجلة « شئون فلسطينية » ومسئولا للنشر في الاعلام الفلسطيني وسكرتير تحرير جريدة « المعركة » التى صدرت في بيروت خلال حصارها عام ١٩٨٢ . وهو عضو (مراقب) في المجلس الوطني الفلسطيني .

* صدرت له ست مجموعات شعرية : « يا عنب الخليل — ١٩٦٨ » — الخروج من البحر الميت — ١٩٧٠ — قمر جرش كان حزينا — ١٩٧٤ — لن يفهمنى احد غير الزيتون — ١٩٧٦ — جفرا — ١٩٨١ — الكنعانياذا — ١٩٨٣ . وصدرت له قصيدتان طويلتان : باجس أبو عطوان — ١٩٧٤ — حصار قرطاج — ١٩٨٣ . وصدرت له كتب نثرية : الفن التشكيلي الفلسطيني — ١٩٧٥ — السينما الصهيونية — ١٩٧٥ — عشاق الرمل والمتاريس — ١٩٧٦ .

* يعمل حاليا ومنذ شهور استاذا للادب المقارن في جامعة قسطنطينة بالجزائر ، اضافة لعمله كسكرتير تحرير « لمجلة شئون فلسطينية » ، ويعيش متنقلا بين تونس والجزائر .

عند التطبيق . رغم أن ارهاب « النموذج المسبق » يظل قائما وارهاب « ادعاءات الحداثة » ايضا . ونموذجية الابداع تنبع من نسبة التمرد على التكريس والتأسيس معا . فنحن مهما حاولنا فلن نجد « نصا تأسيسيا واحدا » ، وحتى التأسيس النسبى الذى يرادف الابتكار هو رد فعل للنموذج المسبق حتى لو الغى « المسبق » نهائيا فى النص الجديد ، لأن رد الفعل او خلق النقيض ، يعنى الاعتراف بوجود مسبق للنموذج ، بمعنى أن الشاعر لا ينطلق من فراغ خالص . واذا رفض الشاعر النموذج المسبق الموجود فى تراثه وقدم نموذجا منقطعا عنه . مستمدا من تراث آخر ، فهذا لا يعنى الانقطاع ، لأن الشاعر — هنا — يستبدل نموذجا مسبقا بنموذج مسبق آخر وتنطلق هذه المحاضرة من الاعتراف بالنص كعامل أساسى وحاسم ، ثم من الاعتراف بثانوية ما هو خارج النص . كما تنطلق من **رد الفعل الى حد اعلان الثورة على الارهاب الخارجى** وان كنت أعترف أنه موجود فى الواقع النقدى بل هو مؤثر وارهابى ومفيد للنص أحيانا لأنه يساهم فى اضاءة النص وايصاله . ومظاهر الارهاب تبدو فى اشكال عديدة : ارهاب آلة الاعلام وارهاب تجزيئية النقد المعاصر وارهاب امية القراء . فبعد انتهاء الشاعر من كتابة نصه وهو العملية الجوهرية ، تبدأ مرحلة الارهاب التى يكون أو لا يكون للشاعر علاقة بها أو هكذا يفترض . يبدأ ذلك الشىء الذى نسميه « النشر والطباعة » والذى يعرفه « روبير سكاربيت » بأنه « عنف بالتراضى وهرطقة شرعية ، تهيمن عليها اعتبارات مادية : لأن عملية النشر التجارى لأثر مسلوخ من عمق الذات ، هى عملية فيها الكثير من التعهر أو بيع الجسد ، كما يسميها بلوت » . وتبدأ « آلة الايديولوجيا » تأخذ دورها فى الاختيار والرفض سلبا أو ايجابا ولكن ربما يكون ذلك خارج الشعر . وتأخذ آلة النظام القائم نصيبها فى الحكم على النص انطلاقا من ايديولوجيتها ومن خلال آلة اعلامها . ويقع القارىء أو الجمهور فى عملية غسل الدماغ ، **ويصبح النص هو آخر من يعلم وهو آخر من يحق له الاحتجاج او الاختيار .** وبما أن « الحداثة » **مرحلية** ترتبط بزمن محدد وتتلون بتلون التطورات ، فانها هى الأخرى تدخل فى تجزيئية النقد . والحداثة — عمليا وكما هو سائد — أصبحت تعنى « التكنولوجيا » أو تقنيات الاشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

من هنا يصبح تفسير عملية الابداع فى النص ومن خلال الشاعر نفسه اقرب الى قبول الحقيقة الفنية النسبية ، ولهذا فان قراءة النص منذ هواجسه الأولى مرورا بولادته يعتبر أمرا ضروريا . ونضيف مرحلة

يتناساها النقاد أو يقللون من اهميتها أو يدمجونها فى مراحل اخرى وهى المرحلة التى نسميها مرحلة « **الرعاية السرية للنص** » . وهى المرحلة التى تتلو الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله فى مرحلة الفضح والنشر .

وتعامل الشاعر فى هذه المرحلة مع النص يدخل فى صلب عملية الابداع وان كان الشاعر فى هذه المرحلة يقوم مقام الناقد فهو فى نفس الوقت يكون مازال واقعا تحت تأثير طقس الخلق الفنى ، ونسميها « سرية » اى ندخلها فى العملية الأساسية ، لأن الشاعر يكون فى مرحلة الخلق السرية . ولأن عملية الفضح لم تكن قد بدأت ولهذا فهى آخر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل بل ربما للموت بل ربما ولادة جديدة .

١ ــ الشجار بين الذات والخارج :

يبدأ « الحافز » من منطلقات متنوعة الينابيع ومن غاية انسانية ويصبح القلق شيئا مصاحبا ودافعا ، فالقلق « حالة » وهو « اسم » لهذا الحافز ومنبعه جدل الذات مع الخارج . وتتم عمليات جانبية فى داخل الذات نفسها ذات استقلال نسبى فى حين يبقى الخارج هو الخارج . ومازال يدور خلاف حول تصور مركبات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسبا بالخبرة أو ما هو متعلق بالماهية . فالخارج حالة موضوعية . فى حين تختلف الذات من انسان الى آخر وفق عاملى : الخبرة التى تولد معرفة افضل بالشىء أو الفسيولوجية والروحية التى تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك « **حافز دائم** » . لأن الشاعر انسان . وهناك « **حافز مرحلى** » ، لأن الشاعر الانسان يتحاور مع الآخرين فى زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية . وعندما نتحدث عن الحافز فنحن غالبا ما نعنى « الحافز المرحلى » باعتباره يتعلق بعملية الابداع التى هى احدى ممارسات الانسان فى حالة كونه شاعرا ، اى فى جزء منه وفى حالة كون العملية الابداعية نفسها جزء من عمليات متعددة يقوم بها الانسان ــ الشاعر . فى حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنه انسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة . وكلما امتلأ الوعى بالمعرفة الجديدة . كلما ازداد الوعى بالخارج ، لكن هذا ليس شرطا لولادة « القلق الفنى » ، فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقيض معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج **من اجل الغاية** ، تحت ضغط عوامل اخرى فى الحياة .

اذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق ، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعى السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعنى به

النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، **ذات هذا الشــاعر التى** تختلف عن ذات الشاعر الآخر . أعتقد أنهـــا المرحلة التى تشمل الطفوله الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليهـــا الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره ، **ولهذا يصـــبح الانفلات من النمـــوذج** مستحيلا ، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلا أيضا . و **« عـــدم الاعتراف بالكمال »** هو بداية **مرحلة القلق** . والكمال أو عدمه هو ســبب فى خلق الغــاية التى ترتبط بمصير الانسان والحرص عليه . ومرحــلة القلق هى نفسها مرحلة الشــجار بين الذات والخارج ، ويكون الشجار فى العمليــة الابداعية ــ حول نقطة محددة غير معتــرف بهـــا وغير واضحة . والشـــجار لا يحدث فى مرحلة واحدة بل فى مراحل متعددة ، ولهذا فهو ليس « شجارا واحدا » ، بل « مجموعة شجارات » .

٢ ــ الالهــام هو صفاء بشرى :

قلق الشاعر هو قلق بشرى ، لكن هذا القلق يشعل الروح والوعى. ولكن « روح الانسان ووعى الانسان الخاص » يعنى انسانا محددا . والقلق يظل قلقـــا فنيا بالكلمات لدى الشاعر فهل هو خلل فسيولوجى ؟ ام خلل تربوى ؟ ام اضطراب الروح ؟ أم وعى باللغـــة فقط ؟ أم هو تعبير عن اضطراب العـــالم ولمـــاذا يعبر عنه بالـــكلام ؟ . وهل هـــو خلل أو اضطراب أصلا ؟ هل هو امتياز وراثى ؟ هل هو نقاء الروح ؟ وما الروح؟ هل يمكن أن نرى من نص « أوديب » هو عقدة أوديب فقط أم ان هـــذا تجزىء للنص ؟ . واذا كان الأطبـــاء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد ، فكيف يكشفون الروح . سأجازف وأقـــول : ان الروح هى خلاصة الجسد وعلاقاته الداخليـــة وصراعاته مع الخارج . وما هى النفس ؟ هل هى الروح ؟ وما هى اللغـــة ؟ هل هى القاموس ؟ بل هل هى اشارات الحيـــاة اليومية ؟ . هل كنت فى طفولتى ، أمتلك أدوات الحـــكم على هذه الطفولة وتفاصيلها ؟ . هل كنت أعى لمـــاذا اتوجـــه للشعر ولمـــاذا الشعر بالذات !!

عندما كتبت أول قصيدة فى طفولتى المبكرة كنت فى الثــانية عشرة من عمرى وكان ذلك فى عام ١٩٥٨ ، كانت القصيدة قصيدة مديح لفريـــق كرة القـــدم فى مدرستنا الذى فاز فى مبـــاراة . وتلوتها بقصيدة فى هجاء أستاذ الرياضيات . عندما أتذكر هاتين القصيدتين أتذكر أننى أعجبت بالمتنبى وكنت حفظ مئات الأبيات بسهولة وحين أطلعت أستاذ اللغة العربيـــة على القصيدتين ، أعجبت بهما وسألنى ــ مازحا بخبث ــ اذا ما كـــان شقيقى الأكبر هو الذى كتبها لى وحلفت بالله العظيم اننى مبدعهـــا . وبقدر ما أزعجنى هذا التشكيك بقدر ما منحنى الثقـــة بالنفس . ثم ان

الأستاذ بعد أن شذب الكسور العروضية الواضحة والأخطاء اللغوية، اختار منهما أبياتا ونشرها لي في بريد القراء في جريدة « المساء » التي كانت تصدر في القدس . وحين جاء لي بالجريدة رأيت اسمي مطبوعا لأول مرة وبقيت طيلة الليل اتمتع برؤيته مطبوعا في الجريدة . كنت اكره مادتين في دراستي : الرياضة والرياضيات ولم أكن قد سمعت بكلمتي الوزن او العروض ، وأصبحت قصتي مع استاذ الرياضيات الذي هجوته حديث الطلبة الصغار . أما الأساتذة فقد كانوا ينادونني لقراءة القصيدة لاغاظة زميلهم استاذ الرياضيات . وخفت فعلا من عواقب الأمر وعواقبه معروفة وهي أن يقوم استاذ الرياضيات بترسيبي واصبح الطلبة الصغار ينادونني بلقب « شاعر » . ثم نصحني الكبار بقراءة وحفظ الشعر العربي القديم وفعلا فعلت ، لكني كنت اشعر أن أدواتي الفنية تخونني لأنها ضعيفة ، أما التجارب فهي موجودة وكثيرة ولهذا كنت اشعر ان اللغة تخونني في التعبير عما اريد او انا أخونها .

واسأل نفسي بعد مرور خمسة وعشرين عاما ، هل حقا كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب لميولي وطاقتي ؟ ولماذا وأنا في ذلك السن بالذات توجهت للشعر وحده ولماذا كان الشعر ولم يكن الرسم او القصة او الرواية . ولماذا كنت قويا في اللغة العربية وشعرها في حين كنت ضعيفا في مجال العلوم . انني لم اكن قد بدأت حتى يقال ان هذا نابع من المحيط . لقد ولدت في اسرة فلاحية متوسطة الحالة رغم امتلاكها للأراضي الشاسعة . والدي امي ووالدتي كذلك . خالي كان مثقفا وشقيقي الأكبر كذلك . جدي كان شاعرا شعبيا معروفا (انظر : نمر سرحان : موسوعة الفلكلور الفلسطيني) .

ولكني اعتقد ان الفلكلور الذي اعرفه هو مصدر توجهي نحو الشعر . اتذكر قصص جدتي الخرافية والاغاني الشعبية التي كانت تغنيها امي وكنت اسمعها في أعراس القرية ، فقد كنت طفلا خجولا ومع هذا كنت اندس بين حلقة النساء ، استمع لأغانيهن وكن يطردنني فأعود، كنت مشدوها بتلك الأغاني ومازال ايقاعها الموسيقي يرن في سمعي . كان الكبار يتحدثون في السياسة وتتكرر اسماء : عبد الناصر — تيتو — نهرو — خروتشوف — ثورة الجزائر — تأميم القنال — انقلابات — تظاهرات ... الخ . وكنت اشاهد جيش الملك حسين وهو يقتحم قرى ومدن الضفة الغربية بحثا عن المعارضين وسمعت بسجن « الجفر » في الأردن . وخرجت عام ١٩٥٦ في تظاهرة من قريتي الى مدينة الخليل وكانت التظاهرة تهتف « سيف الدين .. الحاج أمين » . أحرقنا محلات تجارية وقلبنا عربات للبيع .

وتظاهرت — فيما بعد — فى المدرسة الثانوية واعتقلت لأيام . بدأت أشعر يومها أن ثمة شيئا خاطئا فى العالم وان العالم ليس بريئا وأدركت ان الشعر هو خلاصى الفردى من هذه الآثام . المهم هو اننى كنت اشعر بالراحة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، اعنى الراحة الروحية بل والفسيولوجية . لقد اكتشفت أننى يمكن ان اواجه العالم بهذا الدواء السحرى . فكنت افرغ غضبى على الورق ، كان وظيفة التطهير صحيحة .

نسيت ان اقول : اننى كنت اكره السياسة ومتابعة اخبارها وكنت أحب الوحدة والتأمل وصعود جبال قريتنا المطلة على البحر الميت . بحثا عن أعشاش العصافير وانصب الفخاخ للأرانب البرية واخاف الأفاعى وابحث عن الآثار الكنعانية والرومانية فى البرية الممتدة من مدينة الخليل حتى البحر الميت وكنت اشاهد ضوء المستعمرات الاسرائيلية ليلا واستمع لوالدى الذى يحكى لى عن المدن الفلسطينية المحتلة وجمالها : يافا — حيفا — عكا .. الخ . واقرأ شعر : « ابراهيم طوقان » و « ابو سلمى » و « عبد الرحيم محمود » عن فلسطين كنت اشعر أننى أكتب عن هذه المدن التى لا اعرفها وكأننى أقلد شعر طوقان وأبى سلمى . فشعرت بنقص التجربة وتبدأ الأسئلة حول الشعر وعلاقته بالواقع وحول ماهية الشعر . والتفاصيل كثيرة . لكن هذا العالم المتشابك كان هو منبع شعرى . كنت أقرأ الشعر الانجليزى الرومانتيكى بلغته الأصلية : شيلى — كيتس — وردزورث — كولودج .. وكنت أحب شعر المهجر اللبنانى وشعر جماعة ابوللو وشوقى وحافظ ومطران والمتنبى وامرىء القيس وأبى فراس الحمدانى . وفى عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تعرفت على الشعر العربى الحديث وكنت احب بدر شاكر السياب فقط . ربما لنضجه الموسيقى ، بل وقرات ت.س. اليوت منذ مطلع الستينات ، فقد قيل لى : من لم يعرف اليوت ، لا يعرف الشعر . واذكر اننى حفظت قصيدة « الأرض الخراب » بلغتها الأصلية بمساعدة الترجمات العربية لها . وكان نموذجى المسبق هو المتنبى . اذن فأى شعر يكتب لابد أن يكون مثل شعر المتنبى . وفى هذه المرحلة من مطلع الستينات شكل لى الشعر الحديث صدمة ايجابية وازمة تعبيرية فكيف أوفق بين المتنبى وبدر شاكر لسياب ؟ .. وفى المدرسة الاعدادية كنت أنشر شعرى فى صحف القدس وفى المرحلة الثانوية وصل شعرى الى مجلات وصحف معروفة فى بيروت ولم اكن قد تجاوزت الثامنة عشرة . ولكنى أكشف سرا وهو اننى كنت اراسلهم بالبريد « حتى لا يكتشفوا اننى مازلت صغير السن فيعدلون عن نشر شعرى » او هكذا كنت اتوهم . الا يكشف هذا السر الصغير مسألة علاقة النص بالسيرة الذاتية ؟ . لقد كانت أسئلة الشعر

تولد ــ عندى ــ قبل الشعر . كنت اسمع فى طفولتى عن مسألة **«الوحى والالهــام»** . وبقيت أؤمن بهــا حتى نهــاية الستينات لكنى لم احــاول فهم المسألة . لقد كنت آخذ اقوال افلاطون على محمل الجد وكأنــه أمر مبتوت فيه . فهل الشعر هو ما يقــوله افلاطون . وهل الشاعر هــو ما يعرفه افلاطون : « هو كائن لطيف مجنح ــ يقــول افلاطون ــ وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى اليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فاذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهــو عاجز عن التفوه بنبوءاته . وان شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون وكما أن راقصــات كوريبانت حين يرقصن ، يرقصن وهن فى غير وعيهن وأن الشاعر لا يغنى بقــوة الفن ولكنه يغنى بالقــوة الالهية وهكذا يستولى الله على عقول الشــــعراء ويستخدمها رسلا له ، حتى انهم لا يتكلمون بهذه الالفــاظ النفســية فى حالة غيبوبة وانما الله نفسه هو المتكلم وهو يحــــادث الجمهور من خلالهم » . وهكذا يربط افلاطون الشعر بقوة الهية ولكن مادام الشاعر يوحى اليه اذن اين هى اختياراته حين يكتب شعرا لا يتفق مع هذه القوة الخفية !! واذا كان الشاعر مجــرد وسيط ناقل فأين دور خصــوصية الانسان فى كونه شاعرا . ومع ذلك يتحدث افلاطون عن انسان خاص يذهب فى الغيبوبة والانجذاب الروحى . اذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عمليــة الغيبوبة . صحيح ان الانسان ــ الشاعر مخلوق ولكنــه ايضا خالق لفعل بشرى فلماذا يحرمه افلاطون من قدرة التجلى البشرى ، اى خالق القصيدة ولمــاذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة ــ الشعر من نتــاج فعله . ومع هذا سنأخذ من كــلام افلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الالهــام لنقــول : ان هذه الأفعال هى من صنع المخلوق الخالق = الانسان ــ الشــاعر دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولمــاذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحى ، بهذا يصــبح الوحى انسانيا ، نابعــا من قدرة مخلوق خالق خاص ، لأن الشعر نتــاج انسانى وهو يمتلك النقص والكمال البشرى ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير انسانية والشعر هو تعبير عن **« وجهــة نظر انسانية تجــاه العــالم عن طريق البصر والاحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس »** كما يقــول لوسيان غولدمان . وافلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار مسبقة ، والشاعر يصور المثــل ، اى الصــورة الحسية الناقصة للأشياء ، اى ان الشاعر يقلد التقليــد أو يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرفض افلاطون موضــوعية وجود الأشياء خــارج الذات ، رغم انهــا موضوعية ومكتملة الوجود . ثم طور أرسطو بقــوله ان الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة « محاكاة »

بدلالتها اللفظية قللت من دور المبدع . وقد اطلق العرب على الحافز الموحى مصطلح « شيطان الشعر » وهو مفهوم قريب من الالهام الأفلاطونى ، قال الشاعر القديم :

انى وكل شاعر من البشر   شيطانه انثى وشيطانى ذكر

ان مصدر الشعر هنا هو الخرافة والاسطورة واعتقد ان « **شيطان الشعر** » **لا يأتى** من تلقاء نفسه بل لابد ان يقوم الشاعر بفرك أذنه حتى يأتى وهذا ما نسميه بالحافز النابع من غاية انسانية . لكنى أعتقد أن حالة الكتابة هى التى افرزت مقولات « الالهام » والغيبوبة وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية ومما يؤكد أسطورية التفسير الغربى للحافز هو الشطر الثانى « شيطانه انثى وشيطانى ذكر » . ويقول القرآن : « .. والشعراء يتبعهم **الغاوون** ، الم تر انهم فى كل واد **يهيمون** ... » . لو دققنا فى هذه الآية لوجدنا ان كلمة « الغاوون « . وكلمة « يهيمون » ، لهما ارتباط بالفعل الشعرى ، انهما تتعادلان مع فعلى « الانجذاب والغيبوبة » لدى افلاطون. وهذه الحالات كانت مرتبطة — فى الذهن الشعبى — بالسحر المكروه فى الاسلام وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر . ولكن القرآن لم يقل هذا ، اى لم يقل ان الشعر يساوى السحر فاستخدم كلمتى : « الغواية » و « الهيام » . وهما فعلان انسانيان . فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجذاب « اغوى » المرتبط بالفعل غير الارادى عند الغاوى والغاوى هو الذى يسير وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . أما فعل « الهيام » فهو مرتبط بالشرود والدهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء « .. فى كل واد » . وحتى قول القرآن « يقولون ما لا يفعلون » ، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال « القول » وبالتالى فاذا ما كان هذا القول « شريرا » فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، اى حصر ميدان فعل الشاعر فى اللغة.اذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراءعاطفته دون أن يتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطا بالفعل الشرير — ظاهريا — هى الذى أوحى بالموقف السلبى ، مع ان فعل الغواية يتشابه مع فعل « **الفتنة** » . والفتنة لها معنى سلبى ولكن لها معنى آخر ايجابى « الجمال » . ومما يؤكد أن المعنى السلبى فى الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود ، أن الاسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرب اليه عددا من الشعراء مثل : حسان بن ثابت . وربما يعنى الجانب السلبى فى معنى الغواية ، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الاسلام لكنهم رفضوه . أو ربما يعنى رفض الحمية العشائرية

فى الشعر الجاهلى . ولو افترضنا قول افلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الالهية ، لو افترضنا هذا القول صحيحا عندما نطبقه على حسان بن ثابت . ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل عبد الله بن الزبعرى . اذن ما هو الالهام ؟ . اعتقد أن الالهام نوع من ((**الصفاء البشرى**)) ، تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وايجابى . فالسأم مثلا — عندى — لا يخلق فنا ، لأن السأم حالة قلق سلبية . وهذا الصفاء البشرى الداخلى هو نوع من التوازن الداخلى اثناء الكتابة وفيه شىء من الاطمئنان .

ويظل الحافز هو المرحلة التى تلى المعرفة واسئلة المعرفة ، ويبدو أن **الاحتياج** هو الحافز للحافز ، فالطفل يبدأ بالاسئلة عن الاشياء التى حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها . لكن **ما قبل الحافز** ، يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافز لا ينمو دون معرفة ووعى والحافز مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال ، فالقلقون هم مثلا: الثوار (اعادة ترتيب العالم) — الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) — الأنبياء (كشف النقاب) — المصلحون (العودة الى الأصل) — والشعراء (نزوة النزوع نحو المثال الكامل) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشاعر ينتقى « القلق الشاعرى » تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة. ويرى **بيلينسكى** أن الرغبة « تشعلها الفكرة فى نفس الانسان » . فهو يرى مثلا أن روح مسرحية شيكسبير « روميو وجوليت » يتمثل فى فكرة الحب. أى أن بيلنسكى تنبه للحافز والغاية معا . وهو يرى ان الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة او الأفكار المنطقية لكن الشاعر « يختار الأفكار الشاعرية » ، على اعتبار انها ليست محاكمة منطقية . انها « عاطفة حية وروح » . لكن بيلنسكى لم يحدد مفهوم « الشعرية — العاطفة — الروح » . اننى **اجد ان تعبير ((الفتنة)) هو الوصف الأكثر دقة لمرحلة ما قبل القلق والفتنة تتولد من الغاية** . وكلمة ((**ابداع**)) ، تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيبوبة والغواية ، فهى جميعا تدل على فعل يتعلق بولادة الشىء ، أو هى الفعل الذى يؤدى الى الولادة ، أو هى خلق شىء من صنع الانسان — الشاعر . لكن كلمة « صناعة » ليست دقيقة ، لأن الابداع هو اعادة انتاج فى هيئة جديدة لا تشبه الأصل وان تغذت منه . والقلق وحده لا يكفى لكى يهىء للابداع ، فالقلق قد يكون سلبيا فيقتل الفكرة ، لكن **الامتلاء بالقلق الايجابى** ، هو ذروة شعور المبدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة . ويكون الشاعر فى هذه المرحلة لم يختر فكرته الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله ان مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن ان تنتج نصا شعريا او غيره . انها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحتار فى تفسيرها او اتخاذ

موقف منهـــا او اختيار احداها . لكن الحافز يظل يلاحق الشاعر الـــذى يبحث عن فهم وتحقيق الغـــاية

٣ ـــ الانقطـــاع والنسيان :

ان النسيان يحدث بزوال **الحافز اليومى الملح** ، لأسباب كثيرة : السأم من مناقشة الأفكار مع الذات او اليأس من القدرة على اختيـــار الفـــكرة الشاعرية تلقائيا ، او هبوط التعب الفسيولوجى وفتور الحماسة ومظهرها هبوط **القشاوة** على قشرة المشاعر . وقد يحـــدث الانقطـــاع وقد تموت الأفكار مؤقتا ويموت الحماس للفكرة او الأفكار المحددة ، وقد تولـــد افكار شـــعرية جديدة من الأفكار التى ماتت . صحيح انهـــا تتفاعل فى الداخـــل ببطء ، لكنها قد تؤجل الى امد بعيد جـــدا وقد لا تتحقق فى عمل فنى ابـــدا وقد تتحقق فيما بعد ، لكنها تمر بمرحلة **رقاد شتوى** ، وقد لا يعود الشاعر الى مناقشتها مع نفسه . وقد تولد افكار ويصاحبها قلق جديد تحل محـــل الأولى وقد تتطور الى شكل آخر . وقد تتحقق فجـــأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانقطـــاع بسبب عوائق خارجية . وما يسميه النقـــاد السيكولوجيون بالاختمار ليس صحيحا دائما ، لأنه ـــ كما قلنا ـــ قد تموت الفكرة المهيئة للاختمار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة اقرب الى الانقطاع . بل قد لا يحدث الاختمار ابـــدا عندما يكون الحافز اقوى . وقد يشـــعر الشاعر بأنه لم يعد قادرا على كتابة القلق الذى كان يســـاوره ، بل قد يصاب **برعب الانقطاع** عن كتابة الشـــــعر ويصاب بالدهشة واليـــأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر الجاف عنده . بل يتصور انه لم يعد قادرا على الكتابة الى الأبد . فيصاب بالقنوط ويصاحب هذا القنـــوط اضطرابات نفسية وفسيولوجية . ان هذه المرحلة هى من اصعب المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر فى نهـــاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصـــفاء يختار الفكرة الشعرية او الموضـــوع الشـــعرى بحيـــث يكون واضحا فى ذهنه ، لكن الاختيـــار هنا ليس هو ما يسميه النقـــاد بالاشراق الشعرى ، ومع هذا فقد يحـــدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية . ويصبح الفـــرق واضحا بين الفكرة الشعرية وبين غيرها . واعتقد ايضا ان الاشراق ليس اشراقا واحدا ، بل عدة اشراقات : حدث معى ويحدث دائمـــا ان «عنوان القصيدة يولد قبل كتابة القصيدة ، بل تحـــدث مناقشة مع الـــذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان القصيدة . وكان اختيار عنوان القصيدة شيء آخر يختلف عن اختيـــار الفكرة الشعرية . ويحدث ان لا انفذ مشروعى الشعرى .

٤ ـ البرق المفـــاجىء :

ان اشراق الشمس بطىء وتدريجي وهو أمر يرتبط بشىء مســـبق يحدث كل يوم ومتعارف عليــه ، لهذا لا أرى أن مصطلح « الاشراق » مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية ، فالغيمة الداكنة توحى — وفــق الشعور المسبق ـــ بالبرق والمطر ولكن ليست كل غيمة داكنة يمكن ان تلد المطر . أما « البرق المفاجىء » فهو اشارة ودليـــل أكثر تأكيدا . ان صوت الرعد هـــو الحالة التمهيدية لدى الشـــاعر أو حالة **التهيؤ السريع** المفاجىء نسبيا . وقد يهبط البرق المفـــاجىء على الشاعر لأسباب كثيرة ، يشعر فيهـــا الشاعر انه يعيش « **حالة شعرية مفعمة بالحماس** » للكتابة. وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح فى اطارها العام . ومن خلال تجربتى الشعرية قد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى وقد يتقرر عنوان القصيدة نهائيا . لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية ، لكن الشاعر يكون فى حالة وثوق شبه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد فى زمن المفاصل التاريخية سواء الأحـــــداث الشخصية او العامة : مثلا : **الموت** حيث تتجمع كل الأحاسيس تجـــــاه اسئلة العالم الكبيرة ولابد أن يكون الشاعر طرفا مشاركا فى هذه الحالة .

أو حالة **الفراق والغربة** ، فمثلا حين ابعدتنى احدى سلطات البلدان العربية بسبب انتمائى للثورة الفلسطينية ، كنت مقيدا بالسلاسل كمجـرم مع زوجتى وطفلى وهو فى الرابعة من عمـــره ، وكانوا قد نقلوا بسيارة عسكرية مكشوفة مرت فى شوارع العاصمة وفى مطار العاصمة التى ابعدت منهـــا مكثنا خمسة عشرة ساعة قبل مغـــادرتها الى عاصمة أخرى . فى ترانزيت ذلك المطـــار كان الطفل يلهو غير عارف بما يجرى وكان مـــركز تفكيره يتمركز فى أنه سيركب طائرة وهذا عمل مفرح بالنســـــبة له . شعرت بغربة قوية وحادة ولكنها غربة ايجابية تصلح لكتابة الشـــعر وشعرت بنوع من التحدى والصلابة وتجمعت فى بؤرة الشعور اسئلة شتى حـــول مصير الشـــعب الفلسطينى ولم اشعر بمشكلتى الخاصة . اننى عندما أراقب موقف الطفل أجد أن نقص المعرفة جعله بلا اسئلة وبالتالى بلا قلق ، وكأن المعرفة ضرورية وأساسية للشعر . وبعد مرور ســـنة كاملة على هذا الحادث رايت الطفل فى الساحة يرتب العـــابه على هيئة ترانزيت وقال لى : اننى اصنع ترانزيت فى المطـــار للفلسطينيين ، وبـــدا يشرح التفاصيل : شرطى ، حاجز ، جوازات سفر ، فدائيون ، طائرات .

لقد خلقت هذه اللعبة حالة شعرية ثانية عندى ورايت انهـا فكـرة شعرية جاهزة . كذلك يعتبر **الحب** ، المرتبط بالمراة كحافز ، حالة تساهم فى ولادة الشعر، مثل الحب المفاجيء او تذكار حب قديم او ولادة حبجديد. اى ان الحب حالة وحافز معا . فالحب الفاجيء يشبه حالة البرق المفاجيء فى سـماء رتيبه وقد يكون له خصائص الصدفة . اما تذكار الحب القديم فيخلق دفئا سلبيا ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف اللاجدوى ، كان تذكار الحب القديم يقع بين الحب المفاجيء الذى هو اكثر حيوية وبين احـلام اليقظة السلبية الطابع . وتبقى المفاصل التاريخية قادرة دائما على خلق حالة شـعرية . فمثلا فى ((**حصار بيروت**)) ولدت حالة شـعرية كاملة طيلة الحصار لكن العوائق هى السبب فى قلة الانتـاج . فالحالة ولدت بسبب اسـئلة الحياة والموت والتحدى . حيث ماتت الأسـئلة الصغيرة مثل : كيف احصل على الخبز والمـاء ؟ . كيف انقذ عائلتى ؟ . كيف امنع احتراق اثاث بيتى ؟ !! .

وتشابه هذه الحالة . الحالة التى عشتها فى القاهرة بعـد كارثة ١٩٦٧ . ولعلها الصدمة الواقعية الأولى فى حيـاتى . لقد كنت متعلقـا بالقاهرة كمدينة على اساس ان عودتى الى فلسطين امر مفروغ منـه فى النهاية بعـد ان اقتربت من استكمال دراستى الجامعيـة ، وحين فوجئت بالكارثة ولم استطع العودة الى فلسطين ، بدا ارتبـاطى الواقعى بفلسطين كمصير موضوعى وشخصى واصبح السؤال : ما العمل ؟ لقد كان انتمائى للثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ انتماء نظـريا لكن كارثة ١٩٦٧ جعلته انتماء واقعيا وفعليا ومنذ ١٩٦٧ اصبحت الأمور الذاتية مختلطـة بالأمور الموضوعية . وفى ظل تلك الظـروف ولدت قصائدى عن تجـربة « امرىء القيس » . وازعم الآن ان اى حرب فى الشرق الأوسـط تؤثر سلبا او ايجابا على مصيرى الشخصى وان اى قرار تصدره الجامعـة العربية يؤثر على طفلى . فى عام ١٩٦٧ اصبحت مواصـلة ما انقطع مع فلسطين بالعودة الى الذاكرة الشعرية الطازجة . فالذاكرة ليسـت الماضى دائما او الذاكرة المعلبة ، بل قد تكون الذاكرة ايجابية لأن اعادة فرز وانتاج المـاضى هو دلالة ايجـابية . فالذاكرة الديناميكية تستفيد من خبرة الدماغ القديمة ويقـوم جدل بينها وبين الخارج . ان معنى ولادة البرق المفاجيء هى الدخـول فى غرفة عمليـات القصيدة حيث تلعـب الذاكرة دورها الأساسى فى الكتابة .

ولم يحدد الأطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ — حتى الآن — ولكن الذاكرة هى التى تساهم اثنـاء عمليـة الكتابة وهى التى

تخترع بالخبرة — الاشارات وتنظامها بالتعاون والحوار والجدل مع الأعضاء الأخرى . والذاكرة — عند الأطباء — هى :

« القادرة على تثبيت الحاضر وبعث الماضى . تتعرف على الماضى وتموضع الحدث فى الزمان الذى يخصه . والذاكرة — يقول الطبيب دلماس — مكونة من عدد كبير جدا من الأشياء المختلفة فى طبيعتها : ومنها **الأشياء الحسية** : مثل الصورة ، الصوت ، الحس اللمسى ، الألم ، الحرارة . ومنها **الأشياء الأمرية** : ومنها : الحركة او ما يتعلق بالطقس الانفعالى او أنها فى النهاية أشياء تتعلق بالذكاء والثقافة مثل : الفكرة والتفكير » . ويضيف الطبيب مؤلف الكتاب قائلا :

« كل هذه الأشياء من الصعب أن نوضحها بشكل تشريحى وبالتالى وبدون شك فانه من المستحيل أن نحدد الذاكرة بمكان محدد على قشرة الدماغ . ويصعب علينا أن نتكلم عن الذاكرة مع أن هناك بعض الأعمال (دكتور بونفيلد) لا تفترض وجود بعض ظواهر الاثارة التى من الممكن أن تحدث نتيجة بعض المؤثرات على الوجه الجانبى والأوسط من الفلقة الصدغية من الدماغ . ونلفت النظر الى أن هذه الفلقة ليس لها اتصال بالمهاد البصرية وليس لها اتصال مباشر مع خطوط الانعكاس . ولكن هذه المنطقة لها علاقة بالمساحات ما قبل الجبهوية ومع الشكل الجسدى العام ومع المساحات السمعية والبصرية بالنسبة لتثبيت الأحداث الجديدة والقدرة على بعثها من جديد والمسئول عن هذا مركز فى الدماغ يدعى قرين آمون » . اذن فالأطباء لم يحددوا موقع الذاكرة على قشرة الدماغ ، الا انهم استنتجوا ان هذا لا ينفى وجودها المادى بسبب وجود ظواهر انفعالها . ولا نعرف اذا ما كان الابداع له مركز داخل مركز الذاكرة . واعتقد أن الذاكرة تتصل بخطوط الانعكاس بطريق غير مباشر ، كما أعتقد أن الابداع كعملية لا يتم فى الذاكرة فقط ، بل فى خلاصة تجربة الجسد كلها من خلال تفاعلها الداخلى وتفاعلها الجدلى مع الخارج . وعليه تصبح مصطلحات مثل : « الابداع — الغيبوبة — الذاكرة — الالهام — الروح — النفس » مصطلحات مجازية لأسماء وأفعال غير محددة علميا وأن ما يقدمه السيكولوجيون من تفسيرات ، ان هى الا مجرد مقاربات ومحاولات وعلى اى حال تلعب الذاكرة باعتبارها خالقة لنظام فردى وعام دورا فى المعرفة وترتيب أو تداخل الانفعالات وبعثها اذا ما كانت من نوع الذاكرة الحيوية . وحيوية الذاكرة لا ينبع

من قدرتهـا على « بعث المـاضى وتثبيت الحاضر » فقط ، بل بخلـق الاحتكاك اللازم بين المـاضى والحاضر فى علاقة جدلية تولد شرارة جديدة من نمط مختلف عن المـاضىوالحاضر عن طريق مبدأ الوحدة والصراع . ودور الذاكرة الفعال يقع فى كل مساحات ومراحل عمليـــة الابـداع المتداخلة . كذلك فان هبوط **الغشاوة** ، يبدأ ويســتمر وينقطــع عــدة انقطاعات منذ بداية عمليـــة الابداع وحين يهبط البـــرق المفاجىء يقتلع الغشـاوة من جذرها لكنها تشرش من حين لآخر لأسباب عديدة . وبعــد هبوط البرق المفاجىء تكتمل اسلحة الحالة الشعرية . لكن تبقى بعض الحواجز برغم « **اختراق** » ــ « **البرق المفاجىء** » **لغشاوة** الذاكرة .

---

* **البقية فى العـدد القـادم**

• شعر •

الجدار ..

مصطفى بيومى



ينقشع غبار الصمت
اتكلم همسا .. ارفع صوتى .. اصرخ .. احتد
تتسلل رائحة الموت
فاقرر فجأة .. ان يتأجل كل كلام الحب المختزن بقلبى .. للغد !
الغرفة ضاقت .. وانكفأ الكرسى
العمدان الملعونة .. ترقص .. تسقط .. ابكى
فى كل مساء .. يطرق بابى .. حزن ليلى
والليلة .. ينصحنى الزائر .. أن أهرب من عينيك !!
ما يفصلنا يا سيدتى
ان العالم فى عينيك
غير العالم فى عينى !

عن سجننا العربى الكبير ..
قالت لى فراشة فرنسية ..

محمد المخزنجى

* اخيرا ، ومتأخرا جدا .. نلت الفراشة .

ما أبهج ذلك ، وما اتعسه فى آن .

ما أتعس شاب مصرى لم يتاجر فى سنوات الخنازير ، ولم يسافر — ان كرها أو اختيارا — وهو يشتهى كتابا يقرأه ، فيعز عليه الكتاب ! فما بالنا لو صار الكتاب كتبا — هى فى شرع العالمين ميسورة ، أما هنا .. ولنتكلم بالمثال :

لو أن مثلى اراد أن يقرأ كتابين — فقط — فى الشهر ، لنقل « الفراشة » و « الانسان والجنون » . لو أراد لوجب عليه أن يحيا شهرا بثلاثة أرباع المرتب ! نعم ، فثمن الكتابين يبلغ ربع الراتب المضحك المبكى لطبيب يعمل منذ أعوام ستة فى وزارة الصحة المصرية .

ما أتعس ذلك .

وما ابهج أن أنال الفراشة مع ذلك .

* * *

مكثت معى ، أو قل مكثت معها ، أياما ولياليها ، وهى ترف ويترامى رفيفها ما بين شرفة القلب ومنتهى أفق البصر .

كنت ابحر مفتونا بتمادى الجمال فى بحر الوانها ، وعندما وصلت الى مرسى الصفحة السادسة بعد الأربعمائة وخمسين ، توقفت الفراشة عن الرفيف ، واستكنت بين يدى ، وضمت جناحيها ، فأطبقت عليها الجفنين ، لعلى لا أفلت صورا لأقواس قزح فى طيرانها ، تضج بالبهاء .

لكن الهباء افزعنى ، فعدت أفتح العينين ..

افز عنى الهباء اذا انتبهت الى صخب فى ركن من هذا الزمن العربى الذى نعيشه .. زمن الهيمنة الأمريكية الصهيونيـة البتروسفهية (ان جاز للقصاص ان يوصف مرحلة !) .

سمعت فى هذا الركن طبول الحرب ، ودوى النفير ، وعلا غبار ، علا ، ثم هبط وانقشع . فصدحت موسيقى النصر ، ورفرفت فى كل الآفاق اغنية بلد عربى آخر — هو اليوم ايضا « فى عيد » . ثم اذاع المنادى بيانا وهو يعتلى صهوة جواد عربى أصيل خالص — من اول المعرفة الى آخـر الذيل والحوافر — ويزعق فى مكبر صوت « ترانزيستور » ويقول : « بشرى يا عرب . فاليوم وبعد غارة مظفرة للجند حماة بيت المقدس وحراس الشرف العربى — الذى سلم بفضلهم دائما من الاذى ، تمت مصادرة رواية الخبز الحافى وكذا رواية موسم الهجرة الشمال اللتين حاولتا خرق جدار قلعة التقاليد العربية مما كان يهدد بنسف المسجد الأقصى ، وحرق حقول القمح فى جنوب لبنان ، وذبح المعتقلين فى معسكر انصار » ثم سكت ، ولوى عنق الجواد ليمضى . عندئذ دوى نفير آخر ، وعادت تصدح الأناشيد .

وعدت الى الفراشة . أحاول اطباق جفنى عليها لأستعيد بنشوة جمالها تلك السكرة ، لعلى انسى ، لكن لم تبرحنى الحسرة .

بهاء يذكر بالهباء .

وسكرة تلسعها الحسرة .

والفراشة بين يدى .. سكوتها يتكلم ، وسكونها يموج بالحركة ..

***

قالت لى الفراشة ، ما لم يقله لى أحد عن الحرية .

الحرية فى الحياة ،

والحرية فى الكتابة عن هذه الحياة .

نعم ، فهذه الرواية الملحمة ، الأناشيد التى تفضى الى بعضها بعضا ، تتصاعد بمعنى الحرية الى سماوات من البكارة الانسانية العالية والراقيـة والبسيطة فى آن . فهى — الحرية التى ينشدها الراوى فى الفراشة — حريته فى أن يحيا كانسان عادى .. يتنفس ويأكل ويشرب وينام ويحب ويزور ويزار كل هذا بأمان ، فلا شوارع تترصده ، ولا أعداء يتربصون به .

فالفراشة تروى رحلة واحد من المبتلين بطريق العفن .. طريق العالم السفلى ، اذ كان متهما فى جريمة قتل وادين فيها بالباطل .. بتواطؤ شرطة مخاتلة ، وقضاة بلا روح ، ومحلفين ذوى بلادة ، وشاهد زور اشترى انعتاقه من جرم تمسكه عليه الشرطة بشهادة أودت براوينا الى حكم بالسجن المؤبد . فبدأت الرحلة .. الرحلة الملحمة التى يصحبنا الراوى فيها الى دنيا بكاملها ..

دنيا سجون مقبضة ، فى جوف الأرض المظلم الرطب ، وبأعلى جبال تلفهـا الوحشة ، وفى بطن سفن مجهزة بالأقفاص الحديدية والأغلال .. تعبر البحر الى سجون اخرى أكثر وحشة ووحشية ، فى المنافى ، فى جزر نسيها البشر . البشر العاديون .

رحلة هذا وجهها ، ووجهها الآخر ، النقيض ، كانت تحمله ملامح روح الراوى الذى لم يمتثل ابدا لقدر السجن ، وظل ينفخ فى نار توقه المتاجج للحياة الطليقة ، فلم يكف عن محاولة الهرب .. وفى هروبه يرينا عوالم فى دنيانا ما كانت تخطر على القلب البشرى .. عوالم ضاجة ببهاء غريب .. نراها من خلال زورق هروب صغير يجتاز نهرا وعرا ومستنقعات موحلة ، ونراها فى ظلال غابة بكر ، ونراها فى خضم بحر متلاطم يعبره زورق الهاربين المجهز بشراع من قماش اجولة الطحين . جزيرة للمجذومين الذين وقفت التشوهات والقروح عند حدود اجسادهم ، ولم تبلغ منهم الأرواح التى ظلت اكثر جمالا من ارواح « أسوياء » عديدين . وقوم بدائيون فى أرض بكر ، على حافة بحر دافىء ، يتجلون اكثر تحضرا من لابسى القبعات البيض ، والمتمنطقين بأحزمة رصاص الغزاة الأوربيين . مذنبون أكثر شرفا ، أحيانا ، من قضاتهم . وجرائم لا تراق فيها قطرة دم هى أكثر توحشا من جرائم هؤلاء الذين يسرقون ويضربون بنصال المدى ، وبنفس النصال يضربون أنفسهم مرات ، عندما تشتهى نفوسهم مكانا افضل ، ولو قليلا .. داخل السجن !

ملحمة انسان حيوى الروح والبدن ، كانت الحرية عنده تساوى الحياة ، فاجترت لأجلها المستحيل حقا .. فقضبان من الفولاذ تنشر ، واسوار حجرية تنسف ، ومرات يتم اعتلاءها ، والقفز .. تتحطم العظام مرة ، ومرة تتلقفه الظلمة ، ومرات يلاقى البحر ، دائما البحر ، ويبحر ..

وراوينا هو الروائى نفسه ، هنرى شاريير ، الذى عاش التجربة — تجربة حياته الكبيرة . كان ينضح من دماء قلبه ليسقى فعل الكتابة ، فانترع الكتابة بالرى حتى الحروف .

كان « شاريير » يحكى تجربته بعفوية خالصة البراءة من تشنج المتهيئين للاستقبال ككتاب . لم يكن ينتظر احدا يصفق له ، ولم تكن أشـباح النقاد والقراء تترصده وهو يكتب . فقط كان ينشد اثبات براءته اليقينية ، ويثأر من الذين القوه مكبلا مغلولا فى طـريق العفن ، ويتحرق شـوقا الى العيش بأمان .. بلا خسف أو عسف .

وكان شجاعا فى فعل الكتابة مثلما كان شجاعا فى مواجهة القضبان ، والأغلال ، والأسوار ، والسجانة ، وحاملى المفاتيح .

كان حرا فى الحياة ، واستطاع أن يكون حرا فى الكتابة ، ولا عجب بعد ذلك ان جاءت حريته هذه بتقنية فى الكتابة أعلى ما تكون ، وحديثة ، قبـل عقود من الحيث عن « الحداثة » — اغنية هذه الأيام فى بلادنا !

الحر « هنرى شاريير » تحرك بحرية فى الزمن الروائى، حرية صادقة ادت بالصدق وظيفة فى قلب النص الروائى .(لا افتعالا على هامشه وهوامشه كما نرى عند مدعى الحداثة وهواة القص واللزق والوقوف على الراس والمشى على اليدين فى الكتابة ها هنا) .

فالحر « شاريير » :

* يبدأ مرات من حيث ينتهى ويعود خاطفا للمبتدى ، وهذا فى فعل التشويق القصصى ادخل وافعل * يمثل فى قلب اللحظة الآنية بمفتتح سينمائى اللغة ، مضارع الفعل ، وهذا يدفعنا الى الحضور فى العمل ويجسد حضور العمل فينا * يستبق الزمن باشارة الى ما سوف يجىء كلما قطع فى السرد شوطا ، وهذا من أبرع وسائل كسر الاملال عند من يجيد .

والحر « شاريير » أجاد .

والحر شاريير :

* يصف الحركة احيانا بارقام تردادها فيحى أمامنا بندولية هذه الحركة « واحد . اثنين . ثلاثة . دوره ونصف » * وبدون الأصوات مباشرة كما يسمعها من قلب الواقع فينبض النص بالحياة * وبدون احلام يقظة ومونولوجات ومقاطع حوارية بالغة العذوبة وبالغة الصدق ، فهى ابدا لا تربك النص بل تتناغم معه ، وتصعد به .

حرية .

حرية .

حرية .

حرية رائعة اطبق جفنى على بديع سحرها — فى الكتابة والحياة — فتخايلنى اشباح ها هنا .

وهنا الذى أعنى ، هو وطن اللسان العربى ، من حافة الماء ، الى آخر الرمل ، واول الأدغال ، ولا نهائية الحسرة .

* * *

حسرة .

حسرة يصعدها زفير قارىء عربى مخدوع ، أو كاتب عربى شاب ، كلما قرأ عملا كالفراشة ، وتدبر فيه وأمعن ، فيكتشف أنه كان سجينا فى وهم ان الأدب الأوربى الراقى هو فقط ادب القضايا الذاتية الصغيرة والغائمة والكاسفة . أدب «الأشياء» . وادب الانطواء وعتمة النزوع النفسى المرضى . ادب الانسحاب من براح الدنيا ، الحارة الشمس والمؤتلفة النجوم ، الى ظلمة الذوات المنفردة . . منولوجاتها وحيدة النبرة المملة ، وتيار وعيها الأشعث ، ومناجاتها النرجسية للذات . ادب ضحك علينا به هواة التغريب ، وحواته ، حتى بتنا مصدقين أن ليس فى جراب الأدب الغربى الا ذاك .

بتنا واصبحنا نحاول أن نكون شطارا غربيين ، كما قر فى وهمنا ، نحتفل بالكئيب والمبتور وبارد الأجواء لنوحى ! ونعكف على الذات ونلوذ بعتمة العزلة والغموض ، لعلنا نهرب من هذه « الواقعية » (الكخة) !

حسرة على كثير مما فات ، لأن الواقع ، ببرهان نص واقعى اللحم والدم ونخاع العظام كالفراشة ، مايزال يثبت انه — اى الواقع — أغنى من جمهرة النصوص . فلماذا والأمر كذلك نقبل اعلانا عن موت الواقعية ، ونفر منها وكأننا نفر من الجذام أو الأسد ؟ !

حسرة ، ومثال داعيها أننا — معشر الشبان العرب الوطنيين الذين مروا بتجربة السجن . والسجن فى عالمنا العربى — كما قال بذلك حقا كاتب أظنه يوسف ادريس — واجب وطنى ! على كل شاب وطنى أن يؤديه (كالتجنيد الاجبارى ، والخدمة العامة ، والتكليف .. مثلا !) .

نتعجب فى أعقاب الفراشة من ان السجون فى الدنيا جميعا تبدو واحدة ، وكأن السجناء فى سجن التوقيف الفرنسى لا يختلفون عنهم فى سجن الترحيل بباب الخلق . وسجن « سان مارتن » يبدو كسجن « القناطر » .

لقد شاهدنا جميعا — أعنى اترابى — عالم السجناء الجنائيين .. عرفنا مواضيع كحقن الغرغرينة ، وقطع الأصابع ، وابتلاع الأمواس ، وشق اكياس الخصى بالأمواس ، و « تبشيل » الراس بالمطاوى ، كل هذا فى سبيل كوب شاى أو فسحة صغيرة فى حوش السجن تحت الشمس . راينا عنبر سل المسجونين ، وزنزانة عزل المجنون ، والرجال المدفونين فى دقيق المخبز ، والآخرين الغارقين فى مازوت الفرن ، وغير ذلك كثير .. كثير !

أشياء ذكر مثلها « شاريير » وعالجها بابداع ، فاستحالت الى جمال عميق . لماذا احجمنا عن كتابة ما راينا وهو ثقيل وناري ، بينما اقبلنا على الخافت والخابى والخفيف ؟ ! الأنها مواضيع « واقعية » ؟ فجة ؟ ونحن نبغى أن نكون تجريبيين ، و « مودرن » خالص ! ومنتمين الى نشيد « الحداثة » ؟!

ام ان « التابوهات » — المحرمات — الممنوعات ، حاشتنا ؟

اعترف ان كلا الأمرين صحيح ، لأنى واحد ممن عانوا هذين الحبسين العربيين : حبس الانبهار بخدعة غربية ، وحبس التابوهات الشرقية ، اضافة الى حبس السجن المتعين .

لقد حدثتنى عن كل ذلك ، الفراشة ، وهى تنبض بحديث روحها ، فتومض فى روحى .

نعم ، فثمة اشياء داخل الكاتب العربى وخارجه تجعله يحجم كمية من التابوهات — المحرمات — الممنوعات ، لا أظن أن كاتبا فى الدنيا يجابهها . وعلى سبيل المثال اذكر ان مكانا عربيا للنشر كان يدعو الكتاب اليه بشرط طاعة عدة لاءات : لا جنس (وكان الجنس عندهم يعنى أن تقول « وامسك يدها » هذا جنس !) ، لا سياسة ، ولا خوض فى اى موضوع « دينى » ، ولا ، ولا ، ولا ... وكثرت اللاءات حتى نسينا تفاصيلها فقد صارت لاء واحدة ضخمة داخل أرواحنا .

وهنا مكمن الخطر ، وحقيقة السجن الذى تتحرك داخل حدود أقفاصه. وهنا أيضا منبع الزيف والكذب .

فالتابوهات ــ المحرمات ــ الممنوعات ــ كثر ، وعسكرها أكثر ، وسيف المصادرة مسلول ، فإن لم يكن السيف كان الرجم بحجارة تهم شتى كالاباحية ، والشيوعية ، وفى النهاية : التكفير .

مواضـيع ، ومواضيع ، محجور ، ومحظور ، على الكاتب العربى أن يقترب منهـا رغم أن الواقع العربى ، فى السر أو الجهر ، بلغ فيهـا ويعوم ويغطس ويعب عبا .

أى والله .

لقـد قيل أن قنـاع الضرامة ورداء الحشمة العربيين أصـابا الأدب الأسبانى ــ والرومانث (الأغنية الروائية) منه خاصة ــ بعدوى فقر الخيال الذى لازم مرحلة الانحدار .

وقيل أن مطارق التزمت وسيوف ضيق الأفق فى أيدى الجنود الأتراك العثمانيين هى التى عاثت فسادا فى ذخائر عصر النهضة ــ « لأن التصوير والتماثيل حرام » ــ فحطمت الرؤوس ، وقطعت الرقاب والأوصال ، وخلت منها بقايا شائهة ، وخلت الأمهات هناك عندما يردن تخويف أطفالهن ليسكتوا .. يقلن للأطفال : « اسكت حتى لا يأتى التركى » .

كذا !

فهل يحجب التزمت ــ التربص ــ الادعاء فى أيامنا وجه ملاحم كان ينبغى أن تولد ؟

وهل تقطع سيوف العثمانيين الجدد أوصال ورقاب نتاجات أدبية يحق لها أن تنمو ملاحم ؟

هذا سجن ــ للكتاب العرب ــ بشع .

أبشع ما يكون .

سجن تجعلنى أنتبه اليه حرية الفراشة الباهرة ، فأميل أسائلها وهى ساكنة : كيف منه الخروج يافراشـة ياخبيرة الخروج ؟ لكنهـا تنبض نبضة بالجنيح ، ولا تريم ، تقوم بلغة النبض السارى « هذا أمرك يا عربى »، فأقاطعها محتدا : عربى نعم . لكن عربى يرفض أن يكون ماعزا كما كان يصف بعضهم صاحبك شارير ، فتنبض ثانية ، تقول : « لا بأس . الخروج من السجن سجنك . هذا مرجعه اليك وحدك أيها العربى» ونبضت كملسوعة تتذكر ، وتعتذر مردفة : « آ . أيها العربى الذى يرفض أن يكون ماعزا » .

إنها حلقات في سلسلة واحدة

د/سعيد اسماعيل على *

تداعت بعض الذكريات التى طواها النســيان عبر سنوات طويلة بعد ان قرات مقالتى **الدكتور عبد العظيم انيس والدكتور الطاهر مكى**، ودراسة **فريدة النقاش** فى العدد السابع من « **ادب ونقد** » ، الصادر فى سبتمبر ١٩٨٤ ..

لقد طلبت ــ طفلا ــ مرة ، بيضا آكله من جدتى ، فأجابتنى بان « البيضة عند الفرخة » والفرخة فى العشة ، والعشة عايزة باب ، والباب عند النجار ، والنجار عايز مسمار ، والمسمار عند الحــداد .. الخ » . وكانت هذه العبارة تقال أمامى كثيرا فى مواقف أخــرى ربما بصياغات مختلفة ، لكننى كنت دائما لا أعى ما المقصود بهــا ، الا أن يكون نوعا من التهرب من اجابة الطلب ..

وبعد قراءة المقالات والدراسات الثلاثة عن « **فى البدايـة تكــون البداية** » للدكتور مكى و « **حول التبعية الثقافية والاعلامية ..** » لفريدة النقاش ، و « **البعد الثانى** » للدكتور انيس ، ادركت أن بسطاء قريتنـا كانوا يرددون « حــكمة التاريخ » و « فلسفة التطور » دون أن ندرى ، وبدون شهادات ومناظرات .. انها نفس الحكمة التى عرفناها مؤخرا تحت اسم « الفكر المنظومى » أو منهج « تحليل النظم » ..

ان اى جزئية من جزئيات الحياة الاجتماعية لا تتحرك منعزلة عن غيرها ، وانما تنتظم فى مجموعات تصغر أو تكبر حسب مقتضى الحـال ، وهذه وتلك تنتظم فى مجموعات اخرى اكبر .. وهكذا بحيث يســتحيل

* استاذ اصول التربية بكلية التربية ــ جامعة عين شمس .

تفسير اى منها دون ادراكها فى هذا الاطـــار الشبكى او التكوين المنظومى، ودون وعى بأن الجزئية التى توجد امامنا انما هى وغيرها أجزاء من قضية واحـــدة اكبـــر .

ومن هنا ففى رايى ، ان الحديث عما اصاب دور المدرسة فى التثقيف العام ، وما يجب أن تقوم به ، والحديث عن افتقاد حرية الفكر كبعد هـــام فى ازمة الكتاب المصرى الحالية انما يمثل ثلاث حلقـــات فى سلسلة واحدة ، بل هنـــاك احتمال كبير فى ان تكون هذه الموضوعات الثلاثة قضية واحدة ، لكنها متعددة الزوايا ، مختلفة المداخل ، **فافتقاد حرية الراى ، يؤدى الى التبعية ، والتبعية تؤدى الى واد حرية الراى ، وضعف المدرسة لابـــد ان يؤدى الى ضعف القدرة على ابداء الراى ، وبالتالى الى التبعيـــة ، والتبعية ، من المؤكد انهـــا تضعف قدرة المدرسة .. وهذا وذاك انما هو نتائج حتمية لضعف وتهرؤ البنيـــة الأساسية للمجتمع .**

ومع ذلك ، وحتى يكون النقاش محددا ، نسوف نبدأ من المدرسة ، واضعين فى الاعتبـــار ما أشرنا اليه فى الفقرات السابقة .

ان الدور الذى تلعبه المدرسة فى الوقت الحالى ، يتجـــه الى ما يمكن تسميته بـــ (ثقافة الذاكرة) وليس (ثقافة الابداع) . وثقافة الذاكـــرة تقوم على الحفظ والاستظهار ، ومعيارها هو التقليد ، أما ثقافة الابداع ، فتقوم على الجـــدل والحوار ، ومعيارها هـــو الابتكار . الثقافة الأولى تؤدى الى الجمود ، بل الى التدهور ، لانك اذ تقلد تقليدا أعمى ، فلابـــد أن تجىء نســـخة اقل من الأصل ، ومن سيجىء بعدك نفس الشىء ، أما ثقافة الابداع ، فانهـــا تؤدى الى التطور والتقدم لأن يومك لابد ان يجىء افضل من أمسك ، وغدك لابد ان يكون احسن من يومك .

الأولى ، يسير الفكر فيها فى خط واحد ، من المرسل الى المستقبل ، ومن هنا فقد يحدث تراكم ، لكن لا يحدث نمو غالبا ، أما الثانية ، فالفكر ربما يبـــدأ من المرسل ويذهب الى المستقبل ، لكنه يرتد مرة اخرى الى المرسل فى حركة « تغذية راجعـــة » ، ومن هنا يحدث النمـــو المطلوب والتقدم المنشود .

ان الطلاب فى مدارسنا يمسكون بأيديهم (كتابا) واحـــدا فى كـــل مقـــرر لا يهم فهمهم لمـــا فيه ، وانما المهم هو ان يستطيعوا ان يكرروه

حفظا وتسميعا ، اذا سئلوا ، لأن (الامتحانات) لدينا بصورتها وفلسفتها الحالية لابد أن تؤدى الى ذلك . ان الامتحانات عادة هى (وسيلة) نكتشف بهـا أوجه الخطأ والصـواب فى مسيرة العملية التعليمية بكل ابعـادها حتى يمكن محـو الأخطـاء وتدعيم أوجه الصـواب ، ومن ثم يحـدث نمو لشخصية التلميذ ، بل يحدث نمو لكل المشتركين فى العملية التعليمية من معلمين واداريين ، لكنها أصبحت الآن (غاية) فى حد ذاتهـا بحيـث اصبحنا نكيف كل جوانب العمل التربوى حتى يكون دائمـا فى خـدمة الامتحان الذى يسعى فقط الى (قياس) مدى (معرفة) الطلاب للمعلومات الواردة فى الكتاب المقـرر ، ونكاد أن نقـول ، بل ان حيـاتنا العـامة والاسرية ، وخاصة فى الشهور الأخيرة من العـام الدراسى ، أصبحت هى الأخرى تسير منقادة لخـدمة هذا (البعبع) الرهيب .

والذى يشاهد البرامـج التعليمية فى التليفزيون المصرى فى الشهور الأخيرة ، نجده يركز على الموضوعات والنقاط التى تجىء فى الامتحانات عادة ، ولا يتورع صاحب البرنامج عن أن يصرح بذلك معتقدا انه يؤدى (خدمة جليلة) للطلاب ، ويشد انتباه التلاميذ الى هذه الفلسفة وكلمـا ارتبط شرحه بالامتحان ، كلما كان ذلك معيـار نجاحه كمعلم . بل ان المدارس تسرع الى ايقاف عدد من المـواد التى يسمونها (غير اساسية)، مثل التربية الفنيـة والزراعية والرياضـية وغيرها مما يعتبره العـلم التربوى (التربية الأساسية) ليتفرغ الطـلاب والمعلمون الى (المـواد الأساسية) التى تدخل فى الامتحـان .

وتجىء الأسئلة فى صورة (اشرح) و (اذكر ما تعرفه عن) و (بين)، وعندما أدعوا تطوير الامتحانات بما يسمى (الامتحانات الموضوعية) لـم تخرج هى الأخرى عن هدف قياس الكم المحفوظ ، اذ هى غالبا ما تـدور حـول صيغ مثل : (اكمل) و (زاوج) و (ضـع خطـا) وما الى ذلك ، ومن الملاحظ أننا أحيانا ما نسمى هذا النوع من الامتحانات بأنها (الطريقة الأمريكية) . وبهذا تتحول الكتب المدرسية الى (كتب مقدسة) لا تقبـل احتمال الصواب والخطأ بل لابد من التسليم بما فيها .

ومن هنا فان المدرس لا يحلل ولا يستنبط ويستنتج ، وانمـا يكرر ما جاء فى الكتاب ، والجهد الوحيد الذىيفعله هو أن (يشرح) ، والشرح يقف عند حد اعادة الصياغة اللفظيةوضرب الأمثلة ، أما ادراك العلاقات، أما النقد والتعليق ، فهذا ينظر اليـه على أنه نوع من الترف التعليمى لا مبرر له ولا حاجة الى ابناء الدول الفقيرة اليه ، وبالتـالى فان الطالب يجد نفسه مضطرا الى الحفظ ، وبصورة سيئة تجعـله يقتصر حتى فى

ذلك ، على (المهم) فقط والمهم دائمـا هو (القواعـد) و (القوانين) و (النتائج النهائيـة) ، اما الحيثيات والخطوات المـؤدية ، فهى فى خبر كان ..

تروج فى سوق الكتب ، نوعية مدمرة من الكتب المدرسيـة التى تسمى (الكتب الخارجية) لا يؤلفها اصحابها اصلا ، وانما يعيدون عرض ما يوجد فى كتب الوزارة بصورة مركزة ، هى نوع مما اصطلح فى الوسط التعليمى بـ (البرشام) فى صورة علنية قانونية ، لأن الزبائن ليسـوا اسوياء وامنا هم مرضى يحتاجون الى العلاج، أو بمعنى اصح ، هم اصلا اسوياء ، ولكنهم أصيبوا بمرض التعليم .. اليس التعليم عنـدما يكون بهذه الصورة مرضا ؟!

ان أصحاب هذه الكتب يعرفون لعبـة الامتحانات ، فهم عادة من المدرسين الأوائل او الموجهين الذين تمرسوا عليها ، فيهرع الطلاب الى تلك الكتب ، يسبقهم المعلمون ، و (تبور) كتب الدولة التى انفقت عليها الملايين ، وتعرف هذه الكتب طريقها الى باعة اللب والترمس والطعمية ، فهل يعد ذلك اعلانا بان مستوى التعليم وصل فى هذه الكتب الى ان تقف وظيفتها عند حد ان تكون مجرد (قراطيس) نحمل فيها اللب والسودانى والطعمية والترمس ؟

بهذه الكيفية ، يشعر الطالب بان قراءة كتاب آخر لن يمتحن فيه ، انما هو مضيعة للوقت ، خاصة وان تنشئته التعليمية تعتمد على (الكتب الخارجية) . ان التعليم لو كان يدور فى مناخ يقوم على الحوار والنقاش والنقد والتحليل والتعليل ، واشراك الطـلاب فى الحصول على المـادة العلمية ... ولو كانت اسئلة الامتحـانات تقيس مهـارات التفكير ، من الربط وادراك العلاقات ، والفهم وما الى ذلك ، فسوف يجد الطالب ان هناك ضرورة لأن يقرا اكثر واكثر ، وان يمد يده لمصادر معرفية اخرى غير الكتاب المقرر .

وهكذا يساعد التعليم على إضعاف الوعى لدى التلميذ لا الى نموه بافتقاد ممارسة حق النقد وابداء وجهة النظر الخاصة ، وذلك منذ ان يخطو سنواته الأولى ، ويستمر على ذلك النهج مع الأسف الشديد فى الوقت الحالى الى إن يتخرج من الجامعة فتكون النتيجة ذات خطرين :

اولهما : ان المواطن المتعلم لا يحسن ممارسة حرية الفكر لأنه لم يتدرب عليها طوال سنى دراسته ، ويتيح الفرصة بذلك لاعداء الحرية لمهاجمتها ، وفى الكثير من الأحوال ، اثقالهـا بكم كبير من القيود بحجة (تنظيمها) ..

ثانيهما : انه لا يدرك تماما خطورة الافتئات على هــذه الحرية ، وصور ذلك الاعتداء نيقف موقفا ســلبيا ، وفى أحسن الأحــوال تقف استجابته عند حد ابداء الاستياء اللفظى ومصمصة الشفاه دون ان يسعى ايجابيا فى سبيل الحفاظ عليها ورد الاعتــداء ولو بالقوة ، وبذلك تسهم المدرسة مع الأسف الشديد فى هدم هذا الركن او البعد الثاني فى مشكلة الكتاب .

ان البعض ليخطىء حينما يظن ان هذه النقطة بالذات بعيدة عن مسئولية المدرسة ، على أساس انها ليست هى التى تصادر الكتاب او تمنع تداوله ، وان هذه هى مسئولية الدولة اذ اننا نردد هنا المثل الشعبى المعروف : « قالوا لفرعون ايه فرعنك ؟ قال : ملقيتش اللى يردنى » ، ومن هنا تاتى اهمية الوعى لدى جماهير المواطنين ، وتلك مهمة اساسية من مهام المدرسة ، مع ادراكنا لأثر الضــغوط السياســية والاجتماعية والاقتصادية على المدرسة فى هذا الجانب .

ومن المؤكد ان المواطنين عندما يتشكلون فى المدرسة بعيدا عن حرية الراى والجــدل والنقــاش ، وعنــدما ينشئون على ثقافة الذاكرة لا على ثقافة الابداع ، فان الطريق يكون ممهدا احسن تمهيد كى يقع المجتمع فريسة تسلط مجتمعات اخرى ليس بالضرورة عن طريق القــوة العسكرية التى اصبحت وسيلة تقليدية مكشوفة ، وانما عن طريق ما هو ادهى وامر ، عن طريق التبعيــة فى اى صورة من صــورها ســواء السياســية او الثقافيــة او الاقتصادية ، وان كانت كل واحدة من هذه الصور لابد ان تؤدى الى غيرها .

وفى هذه الحالة تحدث عملية « التغذية الراجعة » ... اذ تؤدى التبعيــة الى امتصاص القــدرة الذاتيــة للمجتمع فيتجه الى الاستهلاك اكثر من اتجاهه الى الانتاج، وهو فى استهلاكه يسير وفقا لنمط القوة التى يتبعها ، اى بما يؤدى الى نموها هى واضعافه هو ، فيقــع فى حبائل الديون الخارجية التى تزيده ضعفا على ضعف ، فتتدهور قدرته على تمويل التعليم ، فيقل بنــاء المدارس وتتكدس الفصول ويقل تجهيزها بالاجهزة التعليمية اللازمة ، ويلتهم التضخم مرتبات المعلمين فيسرعون الى (تنشيط) الدروس الخصوصية التى لا تبقى دقيقة واحــدة لا بالنســبة اليهم ولا بالنسبة للتلاميذ كى يقرءوا،فينحدر مستوى التعليم اكثر فاكثــر ، ... وتدور نفس الدائرة فى هــــذا الطــريق الجهنمى ..

وانا لا ازعم اننى قد احطت بذلك بهـذه الظواهر من كل جوانبها ، فالقضية اعقد من أن يحيط بها مقـال واحد أو دراسة واحـدة ، فهناك الكثير من الجوانب الاخرى التى لم يسمح المقام بالافاضة فيها ، فهنـاك على سبيل المثال ، ذلك المستوى المتدنى لاعداد المعـلم وخاصـة معلمى اللغة العربية الجدد منذ سنوات قليلة الذين اصبحوا — وهم بالآلاف — لا يستطيعون ان يقرءوا فقرة واحدة من كتاب او جريدة بدون خطأ .

وهناك ذلك المستوى المتدنى للمحتوى الثقـافى لكثير من البرامج الاعلامية مما يعود المواطن على الانتاج الهزيل فلا يقبـل على الجيد ، فيبور وينصرف عنه الناس ، ويمثل بذلك (مصلا مضادا) ، اذا صـح هذا التعبير لافساد اى جهد تقوم به المدرسة من اجل تثقيف طلابها ..

وهناك بطبيعة الحال ضغوط المعيشة القاسية على الطلاب والمعلمين، فيجد الواحد منهم نفسه امام خيارين عندما يقع فى يده قدر من القروش المعدودات : هل يشترى لقمة الخبز ام كتابا ؟

وهناك .. وهناك .. الخ .

ومن العجيب انه منذ شهور قليلة ، طلب السيد رئيس الجمهورية ضرورة الاسراع بحل مشكلة الكتاب ، ونشطت بالفعل مختلف الأجهزة ، وفاضت انهر الصحف والمجلات بالمقالات وكذلك التحقيقات الصحفية ، ولكننا ، مع الأسف سمعنا جعجعة ولم نر طحنا .. مع ان السيد رئيس الجمهورية قد حدد مهلة ثلاثة اشهر ، وفيما اظن ، فان الأشهر الثـلاثة قد فاتت موعدها وفقا للتقويم الميلادى الذى نسير عليه ؟!

حوار مع الدكتور محمد براده

اجرته : سهام بيومى

استطاعت الحركة الادبية فى المغرب العربى خلال السنوات الماضية ان تقدم وجها مميزا فى حركة الابداع العربى مواكب التطورات التى شهدتها الأقطار العربية وان تحمل الكثير من ملامحها من هموم وابداعات واشكاليات فنية،كما استطاعت فى نفس الوقت ان تعبر عن مسارها من خلال تجربة مميزة فى تعاملها مع الواقع حيث تحاول التيارات الأدبية الجديدة أن تشق طريقها وسط ظروفها الصعبة .

وفى حديث مع د. براده كانت المجادلة لطرح العديد من التساؤلات حول الحركة الادبية فى المغرب .

ود. برادة يعتبر واحدا من ابرز المثقفين العرب الذين ساهموا بدور كبير فى الحركة الادبية داخل المغرب وخارجه وهو يشغل منصب استاذ الادب الحديث بجامعة الرباط وراس اتحاد الكتاب المغاربة لعدة دوراتكما قدم كتابا هاما عن د. مندور وتنظير النقد العربى ، كما يتولى الاشراف على مجلة آفاق التى تصدر عن الاتحاد .

* كان انشاء اتحاد الكتاب المغاربة ملازما لتطورات شهدتها الحركة الادبية خلال سنوات الستينيات ، فكيف عبرت الصيغة التى تم بها انشاء الاتحاد عن هذه التطورات ؟ .

* تاريخيا تعتبر الحركة الادبية فى المغرب حديثة السن اعتبارا من نهاية الخمسينيات معتبلور اشكال واجناستعبيرية جديدة فىالقصةوالقصيده والمسرحية التى جاءت فى اعقاب الاستقلال السـياسى عام ٥٩ ، وكانت هناك مرحلة اقتباس قبل بداية النضج والبحث عن اشكال مميزة،بالاضافة الى المكون العام المرتبط بالسياق السياسى ومكون آخر يتميز فى علاقتنا بالثقافة الغربية والتاثر بالثقافة الفرنسية خلال فترة الحماية .

نتيجة لكل ذلك ظلت التجارب الغربية الأولى مشدودة الى الهواجس القومية والايديولوجية واخذت القضـايا المرتبطة بعـلاقة الأدب بالحياة والالتزام فى الشرق العربى عندنا حيزا كبيرا وأثرت باشكال مختلفة فى توجهات أدباء المغرب .

فى هذا السياق انشىء الاتحـاد عام ٦١ وكان يتطلع الى تحقيق اهداف مستعجلة تتمثل فى تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية والتركيز عن دور الثقافة فى بناء المجتمع ، وتم انشاءه بمبادرة من فضائل المثقفين الذين يمثلون اتجاهات مختلفة واتخذ خطا وطنيا تقدميـا بشـكل عام ، فنشأ مستقلا عن وصاية الدولة الأمر الذى أتاح له مجالا للتحـرك والانتقاد والمبـادرة لطرح القضايا التى تشكل اهمية أساسية ، اى اسـتطاع ان يصبح مرصدا لالتقاط الأسئلة وتنظيم اللقاءات وان يتيح الفرص للأدباء والمفكرين للتحاور فيما بينهم والاتصال بالجمهور من الشباب والطلبة وان يتوازن مع تطورات الانجازات الأدبية ويعكس خطوات التغيير كما يعكس مظاهر الصراع الثقافى والأدبى .

*** وكيف تم تناول قضية التعريب من خلال هذا السياق ؟**

* بالنسبة لموضوع التعريب فالاتحاد لا يتبنى وجهـة نظر وحيدة يحاول فرضها على الكتاب ولكنه يفتح الباب امام كل الاطروحات والأفكار لتناقش ، وعرفت الثقافة المغربية مشكلة البحث عن خصوصية مميزة بين الحداثة والاصالة كما طرحت فى باقى الاقطار الأخرى ، ، لكن ذلك كان يتم عبر مناقشة الانتاج الأدبى ومن خلال الندوات حول بعض المشـاكل مثل التعريب والازدواجية ، الى جانب القضايا الأخـرى التى تؤرق بال المبدعين ، اى أن الاتحاد كان يريد أن يكون متلقى ومصدر .

*** هناك بعض التيارات السلفية التى تحـاول دائما ربط قضية التعريب بدعواها ، الم يشكل ذلك مشكلة امام الاتحاد ؟**

* بالنسبة للسلفية فهي تأخذ مجـالا يتعدى المجـال الثقافي الى السياسي وهي ترتبط اكثر باتجاه سياسي ، وكان لدينا الوعي للتفريق بين التعريب والسلفية ، وبعد ٦٧ وجدنا انفسنا كمثقفين في المغرب وجهـا لوجه أمام المشاكل التي واجهتها مصر وامام خلاصـة النقاط كلها وانه لا داعي أن نعيش نفس المراحل ، لكن في النهاية كان هنـاك وعي بأن الطريق العميق لابد أن يمر عبر العمل الثقافي واعطاؤه مـكانة اساسية لتعميق الوعي وتجديد الروح الانتقادية ، وان الكثير من المشاكل مرتبطة بالخطر السياسي الذي يعوق تغيير البنايات وافساح المجال للفكر الحديث

*** هل يعني هذا ان هناك مهمات جديدة تبلورت في مسار الاتحاد ؟**

* ما بعد ٦٧ بدأت مرحلة اعادة النظر ، وتجلت عندنا في شكل مجلات وندوات توافقت مع الغليان ، فالأدب ليس مجـرد تكرار لخطب سياسية ، وان علاقتنا بالغرب ليست احتذاء أو اقتباس لمناهج وانما نبدأ فهمه في محيطه ونسبيته لايجاد ادب وفكر مغربي عربي متميزين ، والمرحلة الثانية انجزت في الثقافة المغربية حيث لا تتوافر على تقاليد كثيرة تعوق حركتها وأيضا بالتواصل مع الثقافة المغربية من خلال تدعيم التعليم الجامعي مما اتاح التوجه النظري والايديولوجي بكيفية اكثر .

وفي السنوات الأخـيرة يولي الكتاب والنقـاد اهتماما بالجوانب الجمالية استنادا الى ان تأسيس الأدب يستلزم وعيـا نظريا بمفعلات الأدب ومشاكله .

*** وكيف انعكست تلك المفاهيم في كتـابات الأجيال الجـديدة من الأدباء المغـاربة ، وما هي العنـاصر الاساسـية في مكونات الابداع الجديد ؟**

* منذ السبعينيات يمكننا ان نتحـدث عن بدايات اخـرى للأدب المغربي تخرج من خوف الاقتبـاس والتأثر الى مستوى ابداع يسـتمد مكوناته وعناصره من التربة المغربيـة تاريخا ومجتمعـا وطقوسـا : من ادماج كل هذه العناصر متخذة شكل التجريب ، وتظل النماذج الجيدة منه محدودة وايضا محدودة الانتشار ، غير ان اتساع التعليم الجامعي وادخال المناهج اليه مع تدريس نماذج الأدب الحديث – وكنا سباقين الى ذلك في المغرب – كل ذلك ساعد على تجاوب الناس مع الانتـاج الجديد حيث كانت هذه العمليات مصحوبة دائما بمناقشـات هـذه الاشكال وتطويرها ، وهكذا يمكننا اليوم أن نتحدث عن طرائق في التعبير في الشعر

المغربى عند عبد الله راجح واحمد البدوى ومحمد الأشعرى ومحمد عزيز الحسينى واحمد السيح وعبد اللطيف اللعبى كما يمكن ان نتحدث فى القصة عن كتابات محمد زفزاف واحمد بوزفور ومصطفى المسناوى وادريس الخدرى .

*** اين تقف الآن الحركة الأدبية فى المغرب من الحركة الأدبية فى العالم العربى وما هى الملامح العامة التى تربطها بالابداع العربى بشكل عام ؟**

* بالتاكيد هناك عناصر مشتركة بين كتاب المغرب وباقى الكتاب فى العالم العربى فتمثل فى نوع التجديد فى الأدوات والأشكال والمضامين وتجاوز علاقة التقديس للغة والموجودات بصفة عامة .

ولكن فى نفس الوقت هناك استشعارا لتجسيد ما يمثل خصوصية المغرب سواء فى مكوناته العميقة واشكاليات الحاضر الراهن وانعكس ذلك من خلال توظيف اجزاء من التراث البربرى والعربى واستعمال الكثير من الكلمات والتراكيب الدارجة باعتبارها اساسية ، وهذا الاستخدام يبرز تعدد اللغات الاجتماعية وتشابكها وعلاقتها الصراعية بحيث لا يكون النص الذى يكشف التنافر والتمزق والتوزع موحدا ويظل الأدب المغربى مشدودا الى البحث عن صيغ اكثر فاعلية وقدرة لاستيعاب الواقع المعقد الذى يعطينا احساسا بأنه متقدم دوما عن الانتاج الأدبى .

وكل هذا نجده فى الشعر والقصة والرواية كما نجد اتجاها متطرفا فى التجديد يتمثل فى محاولة تخطى حدود الأجناس الأدبية ودمجها فى نفس الوقت (عند احمد المدينى مثلا) لكن هذا الاتجاه وسع الشقة مع القراء خاصة وان الهم السياسى يظل حاضرا وموجها للعملية الثقافية فى مجملها .

هذه الملاحظات السابقة هى ما يكمن ان نطلق عليه بالأدب المغربى الحديث والذى يظل ادبا محدودا بالكم بالاضافة الى صعوبة الشروط المرافقة لانتاجه ومحاصرته من جانب الدولة .

*** اذا عددنا بعض الاسماء التى تمثل علامات بارزة فى الأدب المغربى الحديث فمن هم ؟**

* التراكم يعتبر عملا اساسيا فى الأدب المغربى وان كان لم يعط ثماره بعد لغلبه طابع التجريب وهناك نصوص اكثر منها اسماء .

ولقد كان كتاب محمد شكرى « الخبز الحافى » عن سيرته الذاتية تجربة مفيدة اللغة لكاتب عاش الواقع وتفجراته وليس مصورا فوتوغرافيا له وهذا السياق الذى تم به تناوله هو الذى احدث النجاح والصدى له فقد نفدت جميع طبعاته وقد طبع ٤ مرات كل مرة ٥ آلاف نسخة مع ملاحظة ان الكتاب الجيد فى المغرب يوزع فى المتوسط من٣ الى ٤ آلاف نسخة .

*** نعود مرة ثانية الى تجربة الاتحاد ، كيف احتفظ الاتحاد بهذا الشكل الديمقراطى فى التعامل بين اعضاءه الذين يمثلون تيارات مختلفة فى اطار نظام سياسى محافظ خاصة فى استجاباته لتطورات الواقع ، وما هو موقف السلطة منه ؟**

* اتخذ المجتمع المغربى بعد الاستقلال مسارا يتجه الى تكريس قيم تقليدية محافظة والى تهميش ما يمثل روح التجديد والابتكار والمغامرة الفكرية ، واختارت الدولة صيغة انتقائية حاولت فيها الجمع بين اختيارات ليبرالية مزيفة وخلفية ايديولوجية دينية رجعية الى سد الأبواب امام القوى الحية الممثلة لنزوعات التحرر والتغيير مما انعكس فى انفصام الدولة عن المجتمع المدنى ، مما دفع فئات المثقفين الواعين الى التعبير عن انفسهم خارج اطار الدولة .

لذلك فمعظم الابداعات بما فيها المنتمية الى الجامعة هى فى العمق انتاجات حديثة قائمة على النقد وعلى تجاوز الفكر التلقيدى ، والاتحاد يكتسب قوة من طبيعة تواجده من حيوية العطاء الثقافى فى المغرب داخل نظام له ايديولوجية محافظة ، فهذه التيارات تواجدت ضمن تيارات النضال السياسى التقدمى بصفة عامة ، وهذا أيضا ما يفسر ظهور عدد من المجلات بتمويلات خاصة من الشباب بجهود ذاتية وبدون أى مساعدة .

ولقد جاءت احداث يناير ٨٤ الأخيرة لتذكر أن تحليلات النظام لا تاخذ فى الاعتبار المفهوم العميق للتغير الثقافى والحضارى ، فكان رد فعلها أمام ازمة الاقتصاد والمجتمع وتفجراتها فى يناير هو توقيف المجلات الثقافية التى استطاعت ان تثبت وجودها وانتاجها داخل المغرب وخارجه وهى مجلات : الجسور ، البديل ، الثقافة الجديدة ، الزمان المغربى ، البديل ، وهذا يعنى ان الهامش الثقافى الحيوى الذى كان المغرب يتميز به من خلال ما يسمى بتجربة الديمقراطية المغربية هو فى طريقه للزوال ليصبح المغرب متساويا مع بقية الأقطار العربية فى اللاديمقراطية وطغيان الصوت الواحد .

*** رغم ديمقراطية تجربة الاتحـــاد فلم تستطع ايجـــاد المقومات والضمانات اللازمة لاستمراريتها فى مواجهة النظام ، فهل لابد ان يمـــر العمل الثقافى عبر العمل السياسى ؟**

* بطبيعة الحال هناك تفاعل جدلى بين ازدهار ثقافة تغييرية وبين العمل السياسى ، فالوضع الراهن يجعل العمل السياسى مقتصرا او فى حالة انتظار لتحقيق الديمقراطية ، ويتأثر العمـــل الثقافى بدوره ويصبح فى موقف دفاعى ، واتحاد الأدباء من الفئات الأساسية النشطة التى كانت تتجه على مستوى الانتاج الى التجديد ومن ثم فهى تعتبر النضال داخل الاتحاد شرطا اساسيا لتاسيس ادب مغربى حديث .

ومع ذلك لا يمكن اغفال البذور التى بذرت فى مجال الثقافة والأدب والتى تتوفر فى حد منها على امكانيات المقاومة والازدهار .

لقد انسحبنا من الاتحاد عندما اخذ طابعا رسميا عام ٦٣ ثم عدنا اليه فى عام ٦٧ بعد اختيار عبد الكريم غلاب رئيسا له من خـــلال صيغة تحالفية ومن خلال هذه الصيغة صارت التطورات داخل الاتحاد وهنـــاك تشبث بأن الاتحاد يجب ان يظل كذلك .

*** شهدت السنوات الأخيرة اهتماما واسعا بحركة النقد فى الأدب العربى وتنوع فى تناول المناهج وتباين فى وجهـــات النظر من قبـــل النقاد بدرجة اصبح من العسير معها توصيلها للمتلقى الى القارىء ، فما هـــو تفسيركم لهذا الاهتمام وماذا يضيف ذلك الى مهمة الناقد ؟**

* هناك منطلق يمكن ان نرجع رد فعله الى اعتبار النصوص الأدبية مجرد تكرار للخطاب الســـياسى أو الايديولوجى ، ومن ثم فان الاهتمام بمناهج نقدية حديثة تعتبر الأعمال الأدبيـــة هامة فى حـــد ذاتها تستطيع تحليل مكوناتها بما لا نجده فى الخطب العامة ، وهو ما يفسر الاهتمام بالمنهج البنيوى والنفسى والتكوينى اعتبارا أن الأعمال الأدبية لها علاقة معقدة بالايديولوجية تتعدى الاستنساخ والتكريس الى النقد مما يشكل عبر جدلية الفردى والمجتمعى وهذا الاهتمام يعكس ايضا التحول الذى طرا على مفهوم الأدب وهو تحول رغم جميع علاته يظل ايجابيا لانه يسهم فى تحرير الأدب من التبعية المطلقة للخطاب السياسى .

والمنهج لا يحل المشكلة ولكنه جـــزء من الموضـــوع وهى عـــلاقة اكتشاف وتشييد عبر الأسئلة التى يطرحها الناقد ، واعتقد اننا لم نتمكن من معرفة اصول هذه المناهج وسلبية استعمالها يقتضى منـــا الاهتمام

بتحليل النصوص فى حد ذاتها مع عدم اغفال الدلالات المتباينة فى سياقها العام وتعدد القراءات أيضا مطلوب وبذلك لن تظل علاقتنا بهذه المناهج تقديسية أو تعبيرية برجماتية .

واهتمامنا فى المغرب يأتى لاثبات استقلالية النص الادبى النسبية وهذا شرط فى هذه المرحلة باعتبـــار النص الأدبى ينقض الايديولوجية ولا يعيدها ، وهذا ما يفسر الوعى النظرى الذى يتيح تفهم الخطوات التى تقطعها الأعمال الأدبية فى سياقها وقيمها الحقيقيـــة ولا تصـــبح مجـــرد تقديس أو اقتباس سطحى بل تهيأ الظـــروف لاقامة علاقات التمثيـــل والاستيعاب للذات والمجتمع بكيفية أعمق .

وكل كاتب هو ناقد فى نفس الوقت يقطر الحساسية سواء فيمـــا هو جديد او ظرفى او فيما اكتسب صفة المركزية ، وهذا لا يعنى ان النقد هو الذى يجدد ويطور الأدب ، بل تصبح الأعمال الابداعية هى التى تفتح الطريق الجديد .

نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة

لمعين بسيسو

عرض : احمد فضل شبلول

لا شك ان المحارب الاسرائيلى لا يعتمد فى حربه — مع العرب — على الوسائل المادية المؤلفة من القطع والمعدات العسكرية والالكترونية التى يحارب بها — اومن خلالها — فقط .. ان وراءه تقف اجهزة الاعلام الضخمة واجهزة الدعاية العملاقة لتبرر له كل ما يفعله ، ولتدفعه دفعا هائلا لكى يخوض غمار الحرب بكل ثقة وبكل ايمان بعدالة الذى يدافع عنه .

وفى مقدمة كتابه « نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة » الذى خرج عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا) يتساءل « معين بسيسو » من الذى يساهم فى تكوين عقلية ذلك العدو الذى نواجهه ، هل هم مهندسو الخطط التكتيكية الحربية او البرامج الاستراتيجية .. والذين تلاذوا النصر فى ثلاث معارك وبالتالى ساهموا الى حد بعيد فى كساء ذلك الهيكل العظمى للمحارب الاسرائيلى بلحم وشحم الانتصارات المتواصلة حتى اصبح بالنسبة اليهم ذلك القانون الشبه حتمى .. وكان اصبح قدر المحارب الاسرائيلى ان ينتصر على الدوام الأمر الذى دفع الى الامام بمفاهيم ما يعرف فى دوائر الحرب الاسرائيلية بقانون « الكراسة الزرقاء » .. والتى تعنى بالنسبة للمحارب الاسرائيلى ان لا متاريس بالنسبة له غير امواج البحر الأبيض المتوسط .. وان الهزيمة فى معركة واحدة حتى ولو كانت فى المجال التكتيكى ستسمره بالسناكى على امواج البحر .

ومن اجل هذا فقدره أن ينتصر ، وقدره ايضا ان يدور فى حلقة مفرغة من الانتصارات حتى ولو لم تفرض هذه الانتصارات ان تضع دولة المنطقة تأثيرها على جواز السفر الاسرائيلى .

ويجيب معين بسيسو على تساؤله السابق بقوله : لا شك أن المهندسين العسكريين الاسرائيليين قد ساهموا فى تكوين عقلية المحارب الاسرائيلى ، ولا شك ايضا ان خبراء ومهندسى (الكيبوتز) قد لعبوا هذا الدور أو ذاك فى ربط الاسرائيلى بأرض — المستعمرة — وهو الذى كان — عبر مراحل التاريخ — غريبا عن المجتمع الزراعى وعن الاحساس بالأرض، ولا شك ايضا — وللمرة الثالثة — ان هناك العديد من العوامل الاقتصادية والنفسية تضافرت جميعها لكى تصوغ لأول مرة فى التاريخ معادلة الرجل او المحارب الاسرائيلى وتربطه عضويا وروحيا بذلك الكيان المفتعل الذى اطلقوا عليه اسم « اسرائيل » .

ويضيف معين بسيسو : غير اننا نرتكب خطأ فادحا وربما يكون قاتلا لو اسقطنا العنصر الأدبى والفنى من معادلة تكوين الرجل الاسرائيلى ، فلا يزال الشائع فى دوائر المثقفين العرب العليا والوسطى والدنيا ان الادب والفن الاسرائيلى يرتكزان اساسا على اسس دعائية ، وفى اتجاه تقديم وجه مزيف لاسرائيل ، وللعالم ، وهو غير الوجه الذى تظهر به تحت الخوذة الفولاذية كلما مارست جريمة عدوان او قامت باغتصاب قانون دولى فى الأرض المحتلة ، والذى يجب أن نفهمه ونعية ان الواقع الموضوعى للأدب والفن الاسرائيلى لا يقوم كله على اسس دعائية ولا يقوم كله — للمرة الثانية — على اساس السلعة التى تصنع خصيصا للتصدير الخارجى، وبالتالى فالنظرة الاحادية للأدب الاسرائيلى للرواية والقصة والقصيدة واللوحة والفيلم لا يمكن ان يتمخض عنها الا تلك الجرذان او القطط فى احسن الأحوال والتى تدب فوق ارفف مكتبات المثقفين العرب .

ويقرر معين بسيسو ان الأدب الاسرائيلى فى صلب تكوينه يهدف اول ما يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلى ذلك الاحساس بالارتباط (بالوطن) بعد مئات السنين من التشريد واسوار الجيتو فالأدب الاسرائيلى فى صلب تكوينه يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلى تلك الفرحة التى يحس بها الانسان الذى (لم يكن) منتميا لأرض أو جنسية او لغة عبر الدهور ، ثم اصبح ذلك المنتمى لأرض وجنسية ولغة .. والأدب الاسرائيلى — يتجه اول ما يتجه الى تقديم ادب وفن لمجتمع اسرائيلى كان اناسه يرتبطون تاريخيا ونفسيا بآداب وفنون المجتمعات المختلفة التى عاشوا فيها عبر القرون .. ولأول مرة يصبح لهم ادب خاص بهم .. لذا كانت هذه الدراسة عن الرواية الاسرائيلية المعاصرة — التى يقول عنها صاحبها — ليست غير راية صغيرة تغرس على الطريق الطويل الذى يجب ان نسير عليه.

وبناء على ذلك يقوم معين بسيسو باختيـــار نماذج من الروايـــة الاسرائيلية فى محاولة جادة وشائكة للاقتراب اكثر واكثر من الاسلاك المكهربة التى يقف خلفهـــا العـــدو بابراج دباباته وفوهات مدافعه وبروايات يائيـــل دايان وموشى شامير ويورام كانيوك ، واهارون ميجيد ويهودا اميهاى.. الخ.

لقد كانت هذه الدعوة التى وجهها الشاعر الراحل معين بسيسو لكتابنا وادبائنا سنة ١٩٧٠ للتعرف على ادب وفن العدو الاسرائيلى .. فهـــل تحقق ما هدف اليه بسيسو منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ؟ لقد ظهرت أصوات كثيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تنادى بشعار (اعرف عدوك) لأنه لا ينبغى علينا أن نقاتل عدوا لا نعرف عنه شيئا .. وكما يعتقد معين بسيسو فانه من حق القارىء العربى علينا جميعا أن نقدم له صورة صـــادقة وامينة عن الذى يجرى فى الغرفة السرية داخـــل الأرض المحتـــلة .. عن كل العوامل مجتمعة والتى تصنع عقل وروح ووجدان الرجل العـــدو الذى نواجهه ويواجهنا .

ولم يكن المقصود بشعار (اعـــرف عدوك) او بهذه الدعـــوة ، ان نعرف الحجم العسكرى او حجم المعدات والآلات وعدد الجيش .. وما الى ذلك فقط .. ولكن اعتقد ان هذه الدعوة تتجاوز الشئون العسكرية لتصل الى نفسية المحارب نفسه ، بل ونفسية وتكوين الشخصية الاسرائيلية نفسها ، وهذه المعرفة لأخص خصائص هذه النفسية لا تأتى الا من خلال دراسة ما يقدم لهذه النفسية أو لهذه الشخصية من أدب وفن وصحافة وأعلام ، لقد كان علينا أن نتيح القدر الأكبر أمام طلابنا لأن يتعلموا اللغة العبرية لكى يترجموا لنا كل ما يكتبه هؤلاء الكتاب الاسرائيليون واليهود ويقدموا لنا الدراسات السيكولوجية عن هذا الأدب وايضـــا الدراسات التاريخية والدراسات الاجتماعية والدراسات المقارنة لهذا الادب ولهذا الفن .

لقد فعل النظام الاسرائيلى هذا وترجم عن العربية عشرات الدواوين الشعرية وعشرات القصص وعشرات الروايات ومئـــات المقالات والقى الضوء على الفن العربى والأدب العربى قديمه وحديثه ، لكى يصل الى فهم اكثر وأدق للشخصية العربية المعاصرة التى يحاربها والتى يتعامل معهـــا .

وليس من المعقـــول فى شىء أن تهتم هـــذه المؤسسة العســـكرية الاسرائيلية بكياننا العربى وبما ينتجه من فكر وأدب وفن للوصول الى فهم نفسية الانسان العربى ، وفى نفس الوقت نهمل نحن كل ما يتم أو كل

ما يدور بداخلها بحجة اننا نرفض هذه الدولة الاسرائيلية او اننــا نرفض هذا الكيان الصهيونى او اننا نتجاهل وجوده ، فما اسهل ان نرفض وما اسهل ان نتجاهل ، وما اسهل ان ندير ظهورنا لكلهذه الوسائل والاساليب التى يتم بلورتها داخل هذا الكيان ، وما اسهل ذلك بالفعل ، وما اسهل انتصادم معهم بالسلاح وبالعتــاد العسكرى وان ننتصر عليهم عسكريا كما حدث فى اكتوبر ١٩٧٣ ولكن الصعب .. الصعب .. هو الولوج الى هذا الكيان ومعرفة كيفية تفكيره وكيفية تعامله مع نفسه ومن اين يستمد معتقداته وافكاره .. ؟ لقد توقع بعض المفكرين بأن الحرب القادمة مع اسرائيل لن تكون حربا بالسلاح والطائرات والدبابات والصواريخ والقنابل ولكنها ستكون حربا فكرية وثقافية لذا فقد اهتمت المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بتدمير مركز الدراسات الفلسطينية لأنها بتدمير هذا المركز انما تدمر نوعا من الثقافة العربية المعاصرة .. هذا هو الطريق الطويل الذى يتحدث عنه معين بسيسو فى كتابه هذا ، والذي اؤكد على تاريخ صدوره وهو عام (١٩٧٠) .. لقد مضت حتي الآن اربع عشرة سنة على صدور كتابه هذا .. فماذا حققنــا من انجازات على هــذا الطريق .. وماذا عرفنا من الأشياء التى يجب ان نعرفها ، وماذا حققنــا لانساننا العربى وماذا قدمنا له على طول هذا الطريق/الصراع ، اننا لو اردنا ان نقــوم بدراسة مقارنة وسريعة بين اعمــال الروائيين الاسرائيليين والقصاصين الفلسطينيين والعرب ، فانه كما يقول معين بسيسو (لا يوجد فى مجال القصةاو الرواية العربية مايمكن ان قول عنه انه قد ساهمفى البناء الوجدانى والروحى للانسان العربى الفلسطينى) .. ويضيف بسيسو « ان ما كتب عربيا عن الوجه الأدبى لفلسطين المحتلة من هذا الروائي او كاتب القصــة العربى او ذاك لا يخرج عن دائرة الكتابة (من الذاكرة) او احتلاب ضرع التاريخ العربى لفلسطين او الريبورتاج المسرحى) .

ان هناك مقولة مشهورة لأحد فلاسفة اليونان القدماء تقول (تكلم حتى اراك) وانا اقول (ترجم — او انقل — عن العبرية او الانجليزية حتى نراهم) ولكننا عندئذ يجب ان نفرق بين ما هو يكتب لغرض الدعاية والاعلام والتضخيم والتجسيم وشحن الروح وبين ماهو مكتوب بالفعــل ليعبر عن الواقع الاسرائيلى داخل الأرض المحتلة ليعبر بالفعل عنالعلاقات داخل هذا الواقع ويعبر بالفعل عن الأحلام التى يحلم بها المحارب وغير المحارب ويعبر بالفعل عن النفسية الاسرائيلية ونظرتها للعالم من حولها واخص بالذكر — امريكا وروسيا والعرب — باعتبارهم المحاور الثلاثة التي تشكل الرؤية الاسرائيلية فى تفاعلها مع الواقع العالمى ، وفى هــذا يقول معــين بسيسو « اننــا لابد أن نحيط بتلك التجربة التى تتم وراء

الأسلاك الشائكة ، وفى سراديب المختبرات السرية والعلنية داخل الأرض المحتلة ، حيث يتم صنع ذلك السلاح الذى اسمه (الكتاب) فلأول مرة فى التاريخ يقوم فريق من الأدباء والمفكرين والفنانين بمحاولة صنع عقل جديد للكائن الاسرائيلى ولأول مرة فى التاريخ ايضا يكتب هؤلاء الخبراء فى مجال الأدب والفن على عملية غسل الدماغ الاسرائيلى رغم مرور اكثر من خمس قرن (وقت وضع هذا الكتاب) على قيام اسرائيل ، ومن شوائب الثقافة الأجنبية وتأليف تلك الطبعة الجديدة الخاصة التى اسمها « الاسرائيلى الجديد » .

اننا نستطيع أن نستخلص بعض النقاط من خلال هذه الدراسة التى قدمها لنا معين بسيسو فى كتابه (نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة) :

١ — فى مقال للمعلق الاديب اليهودى ل. ا. يودكين بمجلة (الجويش كرونيكل) التى تصدر فى لندن بالانجليزية يقول (حينما كان الادب العبرى يكتب من قبل الأوربيين اليهود ، فلقد كان تعبيرا عن اهتمام اليهود الغربيين بهذا العالم المحدد .. والآن تغير جوهر المسألة كليا ؛ فلم يعد الأدب العبرى يكتب فى الخارج ، وانما اصبح يكتب فى (اسرائيل) لقد صار يعبر عن نفسية (الأمة اليهودية) منجزاتها التاريخية ، وخلفيتها الايدلوجية ، مشاكلها الاجتماعية والثقافية وجغرافيتها ايضا .

٢ — ان الأدب العبرى الأصيل لا يمكن ان يكتب خارج اسرائيل، وان الأدب العبرى يكتب اساسا وبشكل رئيسى لاعادة صياغة الشعب اليهودى صياغة روحية ونفسية .

٣ — ان الشخصية الروائية الاسرائيلية الحديثة تصرخ على الدوام مطالبة بحضارة عبرية خالصة تتشكل وتتفرع وتتبلور فى استقلال تام عن كل رواسب الحضارة الأجنبية الأخرى ، وتتم فى اطار (الدولة الاسرائيلية) .

٤ — ان مشكلة « البطل الاسرائيلى المعاصر » — « البطل » من مواليد ١٩٤٨ — بالنسبة للرواية الاسرائيلية الجديدة هو راس السونكى.

٥ — ان العدمية جزء من التكوين الأساسى للرواية الاسرئيلية المعاصرة .

٦ — ان الصراع مع النازى يعتبر مضيعة لوقت الاسرائيلى ، وتمزيقا للجهد الاسرائيلى ، وملهاة للاسرائيليين انفسهم وابعادهم عن العدو الرئيسى الواحد .. الذى هو العرب .

٧ — لقد اعتبر نقاد مجلة (الجويش كرونيكل) ان رواية « ليس من الآن .. ليس من هناك » ليهودا اميهاى ذروة ما وصلت اليه الرواية الاسرائيلية القصيرة ، لأن العدو النازى فى هذه الرواية قد عثر عليه يغتسل بالماء والصابون، ان الالمانى الغربى الجديد قد اغتسل وطهر نفسه من كل ادران النازية القديمة .. وان اسرائيل تستطيع الآن ان تصافح — بلا قفاز فى اليد — يد المانيا المغسولة من الدم .

٨ — ان التطهر يتم بالنسبة للشخصية الاسرائيلية حين يتم غسل الأيدى فى مياه نهر الأردن .

٩ — من خلال رواية « المذكرة » لهارون ميجيد نجد ان الرواية الاسرائيلية تدخل معترك الصراع بين الأجيال اليهودية حيث نجد ان الحفيد اليهودى يرفض اسلوب الحياة القديمة لليهود ماداموا يمارسون هذه الحياة فوق ارض غريبة ، والأرض الغريبة بالنسبة لكاتب الرواية هى اية ارض خارج اسرائيل (فلسطين المحتلة) .

١٠ — ان ادب الأطفال لا يخلو ايضا من بث الفكر الاسرائيلى الصهيونى ، والذى يسميه معين بسيسو (ادب الحلوى المسمومة) فمن خلال رواية « العالم السحرى لسارة وينجى » للروائية روث رازيل نجد ان ما يثقف الطفل الاسرائيلى هو ممارسة الجودو وان يتعلم الكلمات والرموز السرية وان يكون نموذجه الأعلى فى الحياة هو طرزان او شمشون او موشى دايان (او بيجين وشارون) ..

هذه هى بعض النقاط العامة التى نستخلصها من دراسة معين بسيسو لنماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة (١٩٧٠) . ترى الى اين وصلت الشخصية الاسرائيلية من خلال نماذج اخرى اكثر حداثة من هذه النماذج التى تحدث عنها بسيسو .. ؟ والى اين وصل وكيف تمحور فكرها بعد اكتوبر ١٩٧٣ .. وكيف تفكر الآن بعد خروج المقاومة ؟ كيف تنظر الينا وقد انحدر بنا الحال العربى على هذا النحو الذى وصلنا اليه ؟ اننا فى حاجة ماسة الى كتب اخرى من هذه النوعية التى قدمها لنا معين بسيسو ليس فى الرواية فقط ، ولكن فى شتى مجالات الأدب والفن والفكر .. وعلينا ان نكون على وعى تام بنوعية النماذج المنتقاة وعلينا ان نفرق بين الأدب الرسمى الاسرائيلى الذى يعبر عن وجهة نظر احادية او وجهة نظر المؤسسة العسكرية وبين الأدب الشعبى او الذى يعبر بالفعل عن فكر الرجل الاسرائيلى بعيدا عن التأثير الاعلامى والعسكرى.

المكتبة الأجنبية

(SICK LITERATURE IN A SICK SCCIETY)
TROUSERED APES

القرد المسرول

"أدب مريض في مجتمع مريض"

تأليف : دنكان وليامز (نيويورك : دار نشر دلتا ، ١٩٧٣)

د. منى ابو سنة

هذا الكتاب لمؤلف بريطانى كتبه بعد ان قدم بحثا عام ١٩٦٦ امام مجموعة من اساتذة اللغة الانجليزية الأمريكيين انتهى بحوار ساخن ولكنه كان خصبا ، اذ ادى الى مزيد من التعمق للفكرة المحورية لهذا المفكر وهى أن الحضارة الغربية مشبعة فى هذا العصر بالعنف والحيوانية ومهمة الأدب تغيير هذا الواقع المأساوى . ذلك ان الأدب فى رايه ليس مجرد مرآة للعصر وانما هو مسئول عن أحداث التغيير . ولهذا يقول هذا المفكر : « ان بحثى فى الأدب لا يتناول الجانب الجمالى وانما يتناول الجانب الأخلاقى والاجتماعى للأدب وتأثيره على الحضارة » .

وتحول البحث الى كتاب عن الأدب الحديث ، أدب دستويفسكى والبير كامى وجون أوزبورن وجارى وبيكيت وسارتر ومجموعة أخرى من الكتاب المعاصرين لمعرفة ماذا يحدث حين يفقد الانسان الرؤية الحقيقية .

وعنوان الكتاب « القرد المسرول » مقتبس من عبارة فى كتاب الأديب البريطانى سى.اس.لويس « محو الانسان » (١٩٤٣) ، والمقصود به « البطل العصابى » أو « ضد البطل » وهو معادل

« للمتوحش النبيل » الذى تحـدث عنه روسو منذ مائة عام ، أو انسان ما بعد الحضـارة فى مقابل انســان من قبل الحضارة . والأدب المعاصر يعكس الأزمة الثقافية فى الحاضر من خـلال شخصية «البطل العصابى» . فنحن نحيـا فى عصر مضطرب ، وفيما مضى كنا نعتمد فى مسارنا على فكرة التقدم ، أما الآن فنحن مهددون بحـرب نووية وبالتلوث وانفجـار سكانى وتفكك الشخصية بسبب التكنولوجيا والايمـان بالعلم . وحين يتوقف الانســان عن رؤية المثل العليا فانه يقع فريسة لثلاثة امراض : الجنس والعنف والجنون . وهذا ، من وجهة نظـر المؤلف ، هو الطريق الذى تتجه اليه البشرية الآن .

ويستطرد مؤلف الكتاب الى ان العصر الذهبى الذى منه تتجه البشرية الى الانحـدار هو القرن الثـامن عشر ، عصر الكسندربوب وجون درايدن وجونسون وجين أوستن . بل ان بداية الانحـلال لا تقف عند حد عصر التنوير وانما تمتـد حتى عصر النهضـة حيث أصبح الانسان مقيـاس الأشــياء .

وثمـة ثلاث ثورات فى ثلاث مجـالات : **ثورة سياسية** (الثـورة الفرنسية) اى ثورة على السلطة السياسية ، **وثورة دينية** اى ثورة على السلطة فى الدين ، **وثورة ادبية** . وكلها تقوم على رفض السلطة ورفض العقل والاعتمـاد على الانفعـال ، فشـعار الثورة الفرنسـية (الحرية ــ المساواة ــ الاخـاء) شعار انفعـال يتجه الى الجماهير . والثورة الدينيـة اتجهـت الى الخلاص عن طريـق الهـداية الذاتية أو الشـخصية . والثورة الأدبية تقوم فى الرومانسية وهى عبـارة عن تقديس الخيـال ورفض العقل . مثال وليم بليك الذى يعتقد ان العقـل هو مصـدر كل الشرور ، وجـون كيتس الذى يرفض العقل ويتجـه الى الأحاسيس ، ووليم ورزورث الذى يعـرف الشعر بأنه « فيض من المشاعر » ، فجميعهم ضد السلطة ومع العاطفة .

والأفلام المعـاصرة تروج لبطل وقح على هيئة قرد على نمط انسان هو معـادل لانسان هوبز ، الانسان الذئب .

ان عبادة ما هو بدائى ، وهى امتداد لفكرة « المتوحش البدائى » التى انتشرت فى القرن الثـامن عشر ، هى احدى أعراض انحدار الحضارة الغربيـة ، ويسميها المؤلف خريف الحضـارة . ويستشهد بعد ذلك بدستويفسكى باعتباره أول من استخدم لفظ « المضاد للبطل » فى كتـابه « مذكرات من تحت الأرض » وتنبأ فيه بالأزمة الثقافية الحـالية . ويشير

المؤلف ايضا الى كل من شبنجلر (انحدار الغرب) وتوينبى (دراسة فى التاريخ) ونيدلر (فى انتظار النهاية) وتريلنج (ما بعد الحضارة) ، وكلهم يرددون فكرة انحلال الحضارة الغربية .

أما فيما يتعلق بادب القرن العشرين فيرى المؤلف أنه فى احضان العلمانية نشأت الوجودية الملحدة وتأسس مسرح العبث ، وكل منهما ينقصه الايمان بالله . وكامو يدعو الى الانتحار الفلسفى والانتحار البدنى وهما الطريقان المفتوحان امام الانسان .

ولكن هل من سبيل للخروج من هذه الأزمة ؟

كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها ان تدفع الانسان على أنه قرد يرتدى سروالا أو أنه مجرد مجموعة افعال منعكسة كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها ان تدفع الانسان الى الاغتراب . والأدب الذى يروج لهذا التصور هو أدب مدمر للبشرية بينما البشرية تنشر الخلود ويستهويها الدوام .

لابد اذن من أدب مضاد ، ادب يهدف الى الخروج من الأزمة الراهنة التى تواجه الحضارة الغربية ، أدب ينبذ العلم والعقلانية ويعتمد على العقيدة والوجدان .

وفى رأينا ان هذه الرؤية دعوة الى الارتداد الى ما قبل عصر النهضة ، اى الى القرون الوسطى ، عصر سيطرة رجال الدين والاقطاع. اى دعوة الى تشويه كل من عصر الاصلاح الدينى وعصر التنوير . ان عصر الاصلاح الدينى كان تحريرا للانسان من السلطة الدينية التى تزعم أنها صوت الله ، فترهب العلماء والمفكرون والجماهير . وعصر التنوير ، وهو امتداد للثورة الفرنسية التى جاءت كتتويج لهذا المسار ، اى عصر الاصلاح الدينى . وعصر التنوير ينشد تحرير العقل ، ليس فقط من السلطة الدينية وانما من كل سلطة ما عدا سلطة العقل .

والسؤال اذن : ما قوة هذه الدعوة ؟

قوتها تكمن فى سيادتها على العقل الأوربى كحل للأزمة البرجوازية المعاصرة بسبب وعى الطبقات المظلومة والمضطهدة . ولهذا فان هذه الدعوة تريد احلال الفرد محل الجماهير بدعوى انها تتحرك مدفوعة بالعاطفة وليس بالعقل . وهى نفس الفكرة التى يرددها الفيلسوف الأسبانى أورتيجا اى جاسيت فى كتابه « تمرد الجماهير » ويقول وليامز

هذا الكلام بينما هو فى نفس الوقت يدعو الى نبذ العقل . وهذا التناقض الواضح فى موقف المؤلف يعكس مخاونه الشخصية ، اى انها مجرد استجابة ذاتية لموقف موضوعى . والموقف الموضوعى الذى يتجاهله وليامز يتلخص فى أن عصر التنوير كان تمهيدا للثورة البرجوازية التى يرغب هو نفسه فى انقاذها من الانهيار . كما انه قد واكب هذه الدعوة الى التنوير تقدم علمى وتكنولوجى ، وان أزمة الحضارة الغربية الآن ليست فى أنها تجاوزت العصور الوسطى وانما فى انها لا ترغب فى تجاوز البرجوازية .

والدليل على ان المؤلف قد تجاهل كل هذه العوامل الموضوعية هو انه لا يعتقد ان انحدار الحضارة الغربية هو بداية لحضارة أخرى اشتراكية ، وانما بداية لفناء البشرية ، حيث ان نهاية البرجوازية فى نظرة تعادل نهاية العالم .

وهذا الاتجاه نحو الارتداد الى الأصول الماضية الذى يكشف عنه هذا الكتاب ، يعبر عن تيار عالمى منتشر الآن . وهو فى نهاية الأمر اتجاه غير علمى وتحد لا منطقى لقوانين التطور .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

النوع الأدبى — الشكل الأدبى

(اصل الكلمة فرنسى) — وقد دخل هذا المصطلح فى علم الادب بعد ان ظهر فى فرنسا فى القرن السادس عشر لتحديد الاجناس والاشكال الادبية التى اشار اليها ارسطو فى كتابة المعروف : ((فن الشعر)) . وقد اغنى وطور هذا المفهوم كل من ((بوالو)) و ((جوتشيد)) وكذلك ((سوماركوف)) انطلاقا من مفاهيم ورؤى ((الكلاسيكية)). وقد قام هيجل بدور كبير فى تحديد مضمون هذا المصطلح وحدوده ، وكذلك بليخانوف ، وبيلينسكى وبشكل خاص فى مقالته المعروفة ((تقسيم الشعر الى اجناس واشكال)) .

ويستخدم المصطلح فى علم الادب المعاصر بعدة مفاهيم مختلفة . وينطلق بعض اساتذة الادب من الاصل المشتق منه المصطلح ، فيقسمون الاجناس الادبية الى : الادب الروائى، والشعر ، والدراما . ويعنى بعض الاساتذة الآخرون بهذا المصطلح الاشكال الادبية التى ينقسم اليها الجنس الواحد ، فاذا اخذنا الادب الروائى فانه ينقسم لديهم الى (الرواية — القصة الطويلة — القصة القصيرة)، وهذا المفهوم هو الاكثر انتشارا فى علم الادب المعاصر حاليا .

وبصرف النظر عن الاختلافات فى تفسير المصطلح المحدد ، فان المقصود بالنوع الادبى هو وحدة البناء الفنى التى تتكرر فى الكثير من الابداع الفنى على امتداد تاريخ تطور الادب ، وهذه الوحدة مشروطة بالطريقة الخاصة التى تعكس بها الواقع ، وطابع علاقة الفنان بذلك الواقع . فاذا اخذنا القصة القصيرة الكلاسيكية كمثال ، لوجدنا انها تتمتع بوحدة بناء فنى سواء عند تشيخوف او موباسان ، وان هذه الوحدة قد تكررت فى تاريخ تطور الادب ، وانها مشروطة بطريقة خاصة فى عكس الواقع اى التقاط لحظة محددة ، لزمن محدود ، فى مساحة محدودة .

هذا على حين ان مصطلح من نوع ((الجنس الادبى)) يتمتع بسمة التعميم الاوسع ، غير انه اكثر استقرارا من الناحية التاريخية . ويمكن تتبع تقسيم الادب الى اجناس (الادب الروائى ، الشعر ، الدراما) منذ اقدم العصور ، وهذا التقسيم نابع من تعدد حالات النشاط الانسانى ، ومن ثم تعدد اشكال التعبير عن ذلك النشاط : فمن ناحية

سنجد أن الادب الروائى يغطى حالة الانسان وهو يتفاعل مع الآخرين ، وهو فى قلب الاحداث ومجرى التعقيدات المختلفة للحياة ، اى ان الادب الروائى يقوم فى هذه الحالة بالتعبير عن حالة الانسان موضوعيا ، باعتباره جزءا من كل عام .

اما حينما يتعلق الامر بالمعاناة الخاصة بالانسان ، وعذابه الخاص فان الشعر يصبح الجنس الادبى الذىيعبر عنه فى هذه الحالة ، باعتباره « ذات » . واخيرا تتصدى الدراما للتعبير عن الانسان عندما يكون فى حالة « حركة » وفى قلب صدام محدد . وتقود مادة التعبير المعطاة فى الواقع الى اختيار الوسائل الفنية الملائمة لها .

ولا يوجد الجنس الادبى قائما بذاته ، لكنه يظهر فقط ويتحقق فى الاشكال الادبية . فاذا اخذنا الدراما كجنسادبى سنجد انها تتحقق فقط عبر اشكالها الثلاثة (الكوميديا — التراجيديا — الدراما) ، واذا كانت الاجناس الادبية لا تتجاوز تلك الاجناس الثلاثة التى اشرنا اليها من قبل (الادب الروائى — الشعر — الدراما)، فان الاشكال الادبية المتفرعةمن كل جنس كثيرة ومتعددة ، بملاحظة ان مصطلح الشكل الادبى اقل اتساعا من الجنس الاصل . وعلى سبيل المثال يشتمل الادب الروائى كجنس على وفرة من الاشكال الادبية: الملحمة ، الاسطورة ، الرواية، القصة الطويلة ، القصة القصيرة ، الطرائف والنكت ، الخواطر الادبية ، الامثلة والحكم .. الخ . ويشتمل الشعر كجنس ادبى علىأشكال كثيرة : الشعر الهجائى ،شعر الرثاء ، وشعر المديح ، وقصائد المناسبات ، والشعر العاطفى ، وشعر التاملات ، وشعر الطبيعة ، وقصائد التروبادور التى ترافقها الموسيقى ، وقصائد الاعراس، والنشيد ، والاغنية) بملاحظة ان الاغنية الاوربية ترتقى فى كثير من الاحيان الى مستوى الشعر ، اما عندنا فان الوضع مختلف ، باستثناء بعض الاغانى التى تعتمد على القصيدة) .

ان طابع التعبير عن الواقع والحياة ومدى تعقد هذا التعبير هو العامل الاساسى فى تقسيم الادب الروائى الى اشكال ادبية ، وعلى سبيل المثال فان موضوع الملحمة هو الحدث او مجموعة الاحداث الكبرى التى يعنى بها عموم الشعب ، بينما ان المشاهد المستقلة هى موضوع القصة القصيرة ، فى الشعر سنجد ان العامل الرئيسى فى تقسيم الشعر كجنس ادبى الى اشكال هو خاصيةالشعور المعبر عنه، فالنشيد هو شكل مشاعر الانتصار والحماس وغير ذلك، وقصائد الرثاء شكل المشاعر الحزينة .. الخ .

فى الدراما سنجد ان العامل الرئيسى فى تقسيمها الى اشكال هو علاقة ، او موقف الفنان من الواقع ، موقفه من مادة التعبير ، فالفنان الذى يلتقط جوهر الواقع من زاويته المضحكة ، الساخرة ويود ان يعكسه من هذه الزاوية سيتجه الى الكوميديا ، والعكس صحيح بالنسبة للتراجيديا .

ومن الملاحظ فى تاريخ الادب ان نفس الشكل كان يكتسب عدة اسماء او مصطلحات لا تتسم بفروق محددة قاطعة : القصة القصيرة او الـ « نوفيلا » .. الخ . وسبب ذلك يعود الى ان الاشكال الادبية ليست الاشكال المحددة النهائية للابداع الفنى.فالشكل الادبى يظل محتفظا فى احيان كثيرة بملامح وخصائص الجنس الادبى الذى تفرع منه (من الممكن العثور دائما على ملمح روائى فى قصة قصيرة هنا او هناك) ، فضلا عن ان كل عمل ادبى ينطوى على ملامحه الخاصة به والتى تفرضها احتياجات الحياة المتجددة وطبيعة المادة التى يصوغ منها الفنان عمله ، اضف الى ذلك موهبة كل كاتب وقدراته الخاصة ، اى ان للعملالادبى شكله الذى لا يتكرر ، وبهذا المعنى الاخير ، يتحدد الشكل الادبى باعتباره وحدة المضمون والقالب ، مع الاخذ فى الاعتبار الدور الاساسى للمضمون .

* سينما *

من "برج المدابغ" الى "بيت القاضى"

محمد الشربينى

بقدر ما يعد فيلم « بيت القاضى » مفاجأة بالنسبة لمخرجه احمد السبعاوى الذى قدم سلسلة طويلة من الافلام الهابطة بعد سلسلة اخرى من الافلام المتنوعة التى عمل فيها مساعدا للمخرجين، وبقدر ما هو عودة الى المسار الطبيعى بالنسبة لكاتب السيناريو عبد الحى اديب الذى يقدم قصة اسماعيل ولى الدين والتى بها كل المشهيات المتعارف عليها فى السينما المصرية فى اطار جديد يناقش فى مباشرة - مقنعة وليست فجه - تفاصيل الواقع المصرى المعاصر والتى لابد انها خرجت بعد دراسة للاوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية تعيد للاذهان فيلمه « باب الحديد » الذى كتب له القصة والسيناريو والحوار بعالمه الثرى وتعبيره الصادق من الواقع ، بقدر كل هذا فان الفيلم يناقش قضايا هامة وغير متوقع ان يقدمها فيلما مصريا بهذه البساطة الاسرة . ويطرح العديد من المشاكل التى تصطرع فى المجتمع المصرى وتغلى بداخله .

واذا كان تاريخ احمد السبعاوى السينمائى ينفى اهتمامه بواقع بلده ، جريا وراء الافلام الاستهلاكية التى تنسى بمجرد الانتهاء من المشاهدة ، ومجاراة لرؤية تجارية خالصة بتقديمه تهريجات لم تبدأ بفيلم « عنتر شايل سيفه » او « المتسول » او « بدون زواج افضل » .. الخ. ولم تنتهى بفيلمه « الاشقياء » او « نعيمة فاكهة محرمة » ، لانه حتى الموضوع الهام والجيد قد افسدته هذه الرؤية، ونعنى بهذا فيلمه « برج المدابغ» وهو يعتبر اهم افلامه السابقة قبل فيلم « بيت القاضى » ، وان كان كاتب السيناريو هنا هو المحك فان المخرج يظل فى النهاية هو صاحب الرؤية وصاحب الفيلم رغم بديهيات القوانين التى تحكم صناعة السينما عندنا ، فلنر ماذا فعل المخرج فى الفيلمين .

* برج المدابغ :

حين تنبأ الكاتب المسرحى نعمان عاشور عام ٧٤ محذرا فى مسرحيته « برج المدابغ » من جراء سياسة الانفتاح التى اتخذتها الدولة كدعامة لاقتصادنا فكانت السبب الاول فى الانهيار التدريجى ، كان قد قدم فيها نموذجا من المستغلين « الشيخ سلامة » الذى يغتنى فجاة ، بعد عقده صفقة بيع جلود ، فبنى عمارة ضخمة فى

الدقى يتنازع عليها اولاده طمعا فى الاستحواذ بنصيب اكبر ، فولده (عصام) قد فتح بوتيكا اسفلها ، ويريد أن يحول المسجد الذى اسسه والده من أجل الاعفاء الضريبى الى بوتيك اكبر ، ولا يقف طمعه ، فهو ينظر لشقق زوجة والده التى تؤجرها مفروشة للسياح العرب الوافدين للاستمتاع فى هذه المنطقة ، وهكذا هو حال اخته (فوقية) وزوجها (حنفى) ، ويقف فى وجوههم جميعا الابن الاكبر (هشام) الاسير العائد الفاقد لاحدى رجليه فى المعركة وزوجته (نادية) حيث يرغبان فى العودة لبيت المدبح ، وامام كل هذا لا يجد الشيخ سلامة سوى الفرار تحت اصوات انفجارات تهاوى العمارات حول عمارته .

ولان الواقع المعاش قد اثبت صدق نبوءة نعمان عاشور ، فقد حدثت تغيرات خلال عشرة اعوام بين تاريخ كتابة المسرحية وتاريخ انتاج الفيلم ، فلم تعد القضية هنا هى التنبؤ بعد ان اسفرت السياسة الخاطئة عن وجهها الصحيح بانحيازها الكامل لصالح الشرائح الطفيلية ، ولكن صناع الفيلم لم يهتموا مطلقا بكل هذه السنوات ، بل انهم كادوا ان يفرغوا موضوع المسرحية من محتواها الفكرى والاجتماعى ، فيصبح الفيلم فى النهاية اشبه بالهزل المتكرر ، فالشيخ سلامة (عادل ادهم) يكون همه الاكبر هو النساء ، وينحصر دور زوجته دولت (نجوى فؤاد) فى مطاردته ، ولا يفقد هشام (فاروق الفيشاوى) ساقه فى الحرب بل رجولته ، وتتحول شخصيته مبارك (يونس شلبى) المثقف الحكيم الى مخ ابله يردد الكلمات الجوفاء بغرض الاضحاك ... الخ . من تحولات تفقد الفيلم جدة المسرحية واهمية القضية التى تطرحها ، ولا ينسى هنا اضافة شخصية مضيفة الطيران (رغدة) التى تتاجر فى المخدرات مع عصام (صلاح السعدنى) وتتروج الشيخ سلامة ، فيتحول الموضوع الى حكاية بوليسية، وكذلك خناقات النساء ورقصهم .

وكان من الممكن أن يكون هذا الفيلم جيدا وهاما مادام الموضوع الاصلى يعطى هذه الامكانية،ولكنهم مزقوا أوصال المسرحية واجهضوا عمل المؤلف بل واسمه .

* بيت القاضى :

الفيلم يتحدث عن هؤلاء الذين حاربوا وانتصروا وخسروا الكثير فى حرب اكتوبر ٧٣ ، وكانت اهم الافلام التى تحدثت عن هذا الجيل هو فيلم ((سواق الاتوبيس)) فالواقع فى الفيلمين يدير ظهره لهم ويتركهم وسط التغييرات الاجتماعية التى حدثت بعد توجه الدولة وقوانينها التى سمحت للطفيليين والهباشين السيطرة على مقدرات الامور.

وفى ((بيت القاضى)) لا يستطيع حسن الاكتع (فاروق الفيشاوى) الذى طارت ذراعه فى الحرب امام المرأة الانفتاحيين وبريق المال ، وبعد ان تغيرت معايير النجاح والصمود ، وبعد أن تهدم منزله بواسطة مالكه الذى استصدر امرا بالازالة فمات والد حسن ، وجنت والدته (ناهد سمير) فهامت فى الشوارع تنعى البيت المهدم ، فانه الآن يصير بلا وجود ، او بوجود لا معنى له حيث يعمل فى ركاب المولد ، ويعيش فى احد الخنادق مع راقصة (سعاد نصر) فى ضياع جديد، وهو يتوه دائما فى معمعه رجال المعلم النقاش (محمد رضا) الذىيلبسلباس الورع ويرشح نفسه فى انتخابات مجلس الشعب ويفعل مثلما يفعل لصوص الشعب وناهبى قوته، يشترى الاصوات ويضحك على العباد بالكستور وبالاقمشة وبالتهديد تلويحا بلقمة العيش .. الخ . مما لا يخفى على احد ، خاصة واصداء المعركة الانتخابية الاخيرة مازالت فى الاذهان ، ومن الذى يواجهه فى الانتخابات مرشحا ، انه احد ابناء هذا الجيل ، انه ربيع الخوانكى (احمد عبد الوارث) المحامى الاشتراكى الذى يقدر حجم اللعبة حوله ، فيحدد دوره من خلال توعية وانتشال الناس من هذا الغياب ، وهما الاثنان — الاكتع والخوانكى — كانا زملاء الجبهة مع ثالثهم فتحى الدفراوى (نور الشريف) الذى يعود والصراع على اشده بين الطفيلية بسطوتها وسيطرتها البوليسية وثرائها

المبهر وبلخها الساحر ، وبين الوطنيين المدافعين عن حق الشعب الضائع من اجل حياة أفضل ، يعود فتحى بعد هجرة اجبارية خارج الوطن ، حيث لفقوا له تهمهم الشهيرة ودسوا له المنشورات وسجنوه من أجل ذلك عامين ، ولكنه من هؤلاء الذين يجبرون الملاذ الاول والاخير فى الوطن مهما كانت المعاناة فيه ، ومهما كانت مجرد الحياة الادمية البسيطة غير ممكنة وسط تفاقم الاوضاع ، وهكذا هو يعود ليكتشف أن الواقع لم تتغير مظاهره فقط بل وتغيرت سلوكيات الناس وتغيرت المعايير التى تحكم والقيم التى تسود، ويعرف تدريجيا أن المعلمة سمية (شويكار) زوجة أبيه بعد إن دبرت جريمة قتل أبيه فى الحمام قد تزوجت صولا فى البوليس (حاتم ذو الفقار) واستولت على البيت وحولته الى لوكاندة تعيش فيها مع اختها انصاف (دلال عبد العزيز) ، يعرف فتحى أن المعلم النقاش وصول الشرطة واعوانهما وراء كل هذا طمعا واستغلالا ، وداخل هذا النسيج المتشابك من الاحداث الزاعقة تصطرع الافكار الهامة حول لقمة العيش واهميتها ، عن الديمقراطية وضرورتها ، عن الجماعات الدينية وتطرف بعض رجالها والتى تتخذ الدين ستارا مظهريا دون اهتمام بجوهره الحقيقى، عن اهتمام الناس بالتفاهات بسبب انعدام الاهداف ، عن الشعور بالانتماء الذى يتراجع أمام تفاقم الاحساس بان الوطن لم يعد لجماهير الشعب بل لقلة منه تنهب الكثرة وتستلب حياة الغالبية ، وتحميها ترسانة قوانين تزيد من فقر الفقراء .

وبالرغم من التشابهات الدرامية مع مصادر اخرى ، الا ان الفيلم لا يفتقد فى النهاية صدقه وواقعيته رغم بعض التلفيقات غير المنطقة كانبهار فتحى الكامل بكل ما يحدث حوله ، والنمطية فى رسم الشخصيات ، الا أن احمد السبعاوى ينجح فى تجسيد هذا العالم ، ومعتمدا على سيناريو محكم لعبد الحى اديب وحوار بسيط يناقش مشاكل معقدة ، وان ظلت بعض الشخصيات هامشية رغم اهميتها مثل ربيع الخوانكى ، وانصاف ، وغير ضرورية رغم وجودها مثل الراقصة ، وينجح شيخ المصورين (وحيد فريد) فى اعطاء الصورة دلالتها ، واضاءة مشاهده وقدرته على تصوير الجو العام فى الحارة بشكل طبيعى ، ويصبح من تكرار القول أن نشيد بمقدرة ممثلينا فهم يثبتون دائما أنهم طاقات تحتاج لكتاب مبدعين ومخرجين خلاقين ليخرجوا ما بهم من كنوز مدفونة ، وهكذا كان نور الشريف دائما ، ويقف بجواره فاروق الفيشاوى ومحمد رضا وحاتم ذو الفقار واحمد عبد الوارث وسعاد نصر ودلال عبد العزيز وشويكار ومعالى زايد وناهد سمير وحافظ امين وشعبان حسين وعلى عزب .

وبعد ..

هذا فيلم يثبت أن بمصر فنانون قادرون على صنع فن جيد وجاد ، تحية لمخرج الفيلم وكاتب السيناريو والحوار ولمنتجه الفنى سامى شلبى ، ولمجهود العاملين فى الفيلم الذى يختلف بالتاكيد عن كل أفلام المخرج ، والذى نود ان يكون بداية صحيحة للاتجاه نحو فن يهتم بقضايا الناس .

الحلاج .. مجذوباً نحو النور ..

ناصر عبد المنعم

فى الذكرى الثالثة لرحيل الشاعر « صلاح عبد الصبور »

(اكتوبر ١٩٨٤) يعرض مسرح الطليعة السهرة المسرحية « الكلمة والموت » ، وهو عنوان يدفعنا الى تصور انها تمثل بانوراما لحياة وشعر واعمال الكاتب الدرامية ، ولكنها جاءت بالتحديد اختصار لمسرحيته الشعرية « ماساة الحلاج » ، التى يتناول فيها حياة « الحسين بن منصور الحلاج » ، الذى ولد حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى واتجه فى شبابه نحو الصوفية ، وتلقى خرقتها التى ترمز للانخلاع عن الدنيا والفناء فى الجماعة الصوفية ، ثم اختلف مع صوفية عصره واخذ فى الاتصال بالناس والتحدث اليهم نابذا خرقة الصوفية ، مجمعا حوله الفقراء فى محاولة لبث الآراء الاصلاحية التى سجن وحوكم بسببها !

والمسرحية تبدا من حيث يبدأ الحلاج فى مزج مواجده الصوفية بآلام الناس ، رافضا مجانبة الدنيا فى زمن استولى فيه الشر وتمكن ، منفردا وسط الجماعة الصوفية باحساس مختلف للحلول .

ولذلك النور الباطن الذى يتخللهم ويرون فيه درب الخلاص ، وهو سر ينكشف ويعزل مكتشفة عن الكون الحافل بالشر .

يقول « الشبلى » صديق الحلاج :

الشر قديم فى الكون
للشر أريد بمن فى الكون

كى يعرف ربى

من ينجو ممن يتردى

لكن الحلاج يصر على ان هذا الاعراض عن الدنيا وقد تمكن منها الشر انما هو اظلام يحجب قبس النور المتوهج فى قلب الصوفى . فهو يقول :

الشر استولى فى ملكوت الله

حدثنى

كيف اغض العين عن الدنيا

الا ان يظلم قلبى !

وللشر عند الحلاج دلالة اجتماعية محددة حين يساله الشبلى :

الشر

ماذا تعنى بالشر

فيجيب الحلاج :

فقر الفقراء

جوع الجوعى

فى اعينهم تتوهج الفاظ

لا اوثق معناها

وينجذب الحلاج الى الناس فى اختيار واضح يدعوهم الى مائدته ، وهو فى سبيل هذا

لا يمانع فى دفع اى ثمن حتى لو كان التخلى عن خرقة الصوفية ، فهو يقول :

انوى ان انزل للناس

واحدثهم عن رغبة ربى

الله قوى . يا ابناء الله

كونوا مثله

الله فعول . يا ابناء الله

كونوا مثله .

الله عزيز يا ابناء الله

ويتصل الحلاج بالناس الغرباء والفقراء يحثهم على الفعل فيقبض عليه ويقاد الى السجن ثم الى المحاكمة متهما بالكفر والزندقة والعصيان وببذر بذور الفتنة عند العامة، والتعرض للحكام والاتصال باعداء الدولة .. وفى محاكمة يحضرها جموع الفقراء يطرح عليهم القاضى أن الحلاج كافر يتحدث من تجلى ألله له وعن حلوله فى جسده ، وان حديثه عن الفقر ما هو الا قناع كى يخفى كفره بالله .

وبهذا يصوب الحكام اخطر اتهام للحلاج ، وينجحون فى ابعاد الناس عنه ، بل ويدفعونهم دفعا نحو ادانته والاشتراك فى الحكم عليه على نحو ما يريدون هم حتى يسود القول بان العامة قد حاكمت الحلاج ، ورات قتله !

اما عن العرض الذى تم تقديمه فهو ليس اعداد للنص ، وانما هو اختصار اعتمد على تكثيف الشخصيات وعرضها ، فمثلا تم استبعاد شخصيات مثل « ابراهيم » ، ودمج بعض ما يخصه ويفيد فى تحريك الحدث ودفعه فى دور «الشبلى» صديق الحلاج ، بالاضافة الى اختصار عدد من الجمل والكلمات وضغط المشاهد .

وقد جاء أختصار بعض المشاهد واهمها مشهد « الناس والحلاج » ليؤثر على رؤية الشاعر فى بنائه لشخصية « الحلاج » وعلاقته بجموع الفقراء والتى فى سبيلها لقى نهايته المأساوية ، وخلقت منه شخصية تراجيدية من الطراز الاول .

* الموسيقى

جاءت موسيقى العرض التى وضعها « محمد جاد » ضعيفة ، حيث اعتمدت أولا على أيقاعات خرجت بشكل « خبط » عال ومزعج الى حد بعيد سلب المواقف الدرامية قوتها ولم يخدمها ، كما اعتمدت ثانيا على لحن المقدمة والنهاية الذى يؤديه « الناس » ويصفون فيه كيف ادانوا الحلاج بانفسهم وهو لحن افقد الموقف كثير من روعته ، ولعل ثبوت المشهد من الناحية الاخراجية قد ساهم فى هذا الشعور . واعتمدت الموسيقى اخيرا على اداء فردى « لهشام جاد » يصور به حالة الحلاج ، ولست أرى ضرورة لهذا الغناء، ولو وجدت ، فلماذا يقم به « محمود مسعود » الذى أدى دور الحلاج ، لو حدث لكان افضل من « هشام جاد » الذى يفتقد لامكانية ألغناء الفردى ! ان الموسيقى والالحان فى مجملها لم تنجح فى تخلل نسيج العمل ، وبدت عنصرا خارجا عنه وغير متجانسة معه .

* الديكور:

لم يتخط الديكور الذى صممه مصطفى الشرقاوى حدود تقديم تفسير بسيط للنص المسرحى حيث اعتمد على مساحة امامية خالية ضمت كل المشاهد ما عدا المحاكمة التى جرت فى الخلفية فى اطار تكوين من مستويات متدرجة فى علوها لتحقق السيادة للناضى وللسلطة المحركة له والاعلى منه والمتمثلة فى ألشخصية المقنعة .

وفيه تجريد يتوافق مع رؤية المخرج ، حيث تكتسب ماساة الحلاج امتدادا يتجاوز حدود الزمانية والمكانية .

* الممثلون

اجاد « محمود مسعود » اداء شخصية « الحلاج » بقدرة واضحة ووعى وتميز ببساطةالاداء والابتعاد عن المبالغة ومحاولة استبطان احاسيس ومواجد « الحلاج » المختلفة،وجاء تعبيره الخارجى « الجسدى » تعبيرا راقيا عن هذا ألاستبطان ، اما « سامى مغاورى » «ابو عمر» و « محمد درديد » « ابن سيمان » فلم يضعا حدا فاصلا بين الاداء البريختى المعتمد على ابتعاد الممثل عن

الشخصية التى يؤديها ابتعادا نقديا « محسوبا » بهدف تعريتها ، وبين السخرية الكاملة وعدم تجسيد الشخصية بابعادها المعروفة .

فجاء مشهد محاكمة الحلاج هزلا كاريكاتيريا ضعيفا .

* الاخـــراج

اذا كان مشروع « الكلمة والموت » فى بدايته قراءة مسرحية « لمأساة الحلاج » فاننا قد شاهدنا عرضا مسرحيا فى النهاية .. ولهذا فان العرض متخبط فى حالة وسطى بين مجرد القراءة المسرحية وبين التناول الاخراجى المسرحى،وهو لا ينقص المخرج « احمد عبد العزيز » فقد ظهر بجودة فى اعماله السابقة المتميزة للمسرح الجامعى .

ولكننا فى الكلمة والموت نحس فراغا « مسرحيا » وسكونا فىبعض مناطقالعرض، بالاضافة الى انه لم يستخرج كل ما فى النص من امكانيات درامية ، فجاء مشهد الافتتاح ضعيفا وغاب الناس « جموع الفقراء » عن الرؤية المسرحية داخل اطار العرض ، رغماهمية علاقتهم – دراميا – بالحلاج وانتهاءا بموقفهم منه فى المحاكمة .

وهذا لا يلغى وجود مشاهد جيدة ولمحات متميزة فى مشاهد اقتياد الحلاج للمحاكمة ، وفى مائدة الحلاج مع الفقراء ، وفى شخصية المقنع القابع فوق القاضى .. كما لا يلغى التوظيف الجيد للاضاءة وخصوصا فى مشهد (الزنزانة)،وتحقيق النعومة فى الانتقال من مشهد الى آخر .

القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز

أحمد اسماعيل

* « ان اثارة ما يمكن ان يسمى بازمة الثقافة ، يعنى فى المفهوم التاريخى ، ان هناك وعيا بالمازق الحضارى الذى يوجد فيه العالم العربى والفترة الراهنة نتيجة عوامل داخلية وخارجية . وما الجدل الذى يدور منذ بداية عصر النهضة حول الاصالة والمعاصرة والشرق والغرب ، وما الانتصارات والنكسات المسجلة منذ قرن » .. الا مظهر من مظاهر تحول بطىء يجرى فى اعماق المجتمع العربى . من هذا المنظور فان الادب الاصيل ، باعتباره من مكونات الحقل الثقافى ، يوجد فى بؤرة الصراع لانه يطرح وعيا ممكنا على المستويين الاجتماعى والاستطيقى ، فيتصدى لنقد الواقع وتعرية التناقضات ، ويعمل على خلق دينامية التغيير الذى تعتبره الطبقة المهيمنة ، التى تصدر عن وعى زائف ، (نهاية العالم) لا (نهاية لاستغلالها) حسب تعبير لوكاتش .

عبر هذا التحديد ، يقدم الاستاذ أحمد اليبورى مدير تحرير مجلة آفاق المغربية ، عددها الخامس حول القصة المغربية وقضاياها .

فالسؤال المطروح على المهتمين بشئون القصة المغربية . كما يطرح الناقد ادريس الناقورى « هل عندنا قصة قصيرة فى المغرب » ؟

والاجابة طويلة ومعقدة ، « فلا يجادل احد فى ان الرياح الفكرية التى هبت على العالم العربى ، وتسربت الى بناياته الاجتماعية بعد ان اخترقت الحواجز والحدود الجغرافية وغيرها ، كانت ذات تاثير ، وفى انها وجهت كثيرا من الاعمال الادبية والفكرية ورسمتها بطابعها الخاص فظهرت لدينا القصة الباسانية والتشيكوفية ، كما انتشرت عندنا قصص تستوحى الكثير من تجربة هيمنجواى وجويس وفولكنر ثم توالت قصص وجودية وسريالية وقصص واقعية اشتراكية وواقعية جديدة ، ولكن الجدال حول مصدر وطبيعة هذه المدارس والمذاهب : فهل تعاقبها فى التجربة القصصية العربية ، والمغربية بالذات يعود الى الواقع الموضوعى أم الى مجرد التقليد والجرى وراء الاشكال المستجدة والتقليعات الطارئة ؟

وهكذا تتفرع الاسئلة ، وتتشابك حول النشاة وما اعتورها من تاثرات ، حيث يكشف عن ذلك واقع الدراسات التطبيقية لاهم الكتابات التى ظهرت فى العقد السبعينى احمد المدينى — احمد بوزفور — محمد عز الدين التازى — احمد المدينى — احمد بوزفور محمد الهرادى — مصطفى الشاوى — محمد العياشى . « فهذه القصص جديدة بعدة معان — فهى جديدة لانها تعبر عن واقع متحول وجدلى وتحاول استيعاب جدليته المتنامية » ولهذا فهى تنتمى الى الواقعية الجديدة التى تقوم على ثلاثة مداميك اساسية هى نفسها العناصر الثلاثة التى يحتويها هذا الصنف من القصص :

* اعتبار كل حدث أو موقف ذا دلالة أجتماعية أو ذهنية .

* العنصر الرومانسى الذى يكشف صفات الفروسية

والبطولة والنبل فى الانسان العادى .

* التاثر بالادب والفلسفة والفكر الاشتراكى (العلمى) او السياسى .

هكذا يخلص الناقد ادريس الناقورى بهذه السمات العامة والملامح البارزة لطبيعةالقصة فى العقد الماضى .

* المستوى بين الكتابة والكاتب :

وفى المنظور الثانى تطل رؤية الناقد محمد عز الدين التازى ، فى محاولته النقدية للقبض على اغنى المستويات — وهو الراوى سواء فى القصة المكتوبة او فى المتلقى على السواء .

فالراوى « كما هو معروف فى الحياة اليومية هو كل انسان ينقل لنا معرفته عن عالم ما ، مستخدما كل الوسائط التعبيرية من لغة واشارة ووصف وتشخيص وتناوب بين ضمائر الحكى وتخيل للمستمع المخاطب — اما فى الاعمال القصصية والروائية فهو يتواجد داخل النص فى وضع اشكالى ولا يتحدد وجوده الا من خلال علاقته بالكاتب ، تلك العلاقة التى تتراوح بين ان ينوب الراوى عن الكاتب فى تقديم رؤيته للعالم او ان يحقق استقلاله فى الوصف التشخيصى وامتلاك معرفته الخاصة ، وأن يتبادل الدور مع الكاتب فى لعبة الحضور / الغياب .

ويمضى الباحث متتبعا ذلك الصوت الكامن فى اعماق الكاتب المغربى حتى يصل الى « عمق لحظة الكتابة » حيث يتلبس الكاتب دور الخالق « انه يخلق الشخوص ويجعلها تتحرك فى مسار سردى ينظم آليته » اما المصائر ومحاولة الوعى والتواجد فى بيئةاجتماعية ما ، والتامل الصافى او القلق او المعاناة اليومية ، فالكاتب من يرتب كل ذلك لكنه يوجه هذه الامور لصالح حضور عميق متميز لشخصية ما » .
ولكننا عندما نتامل تشخيص التازى ، نحار فى استخلاص اجابة محددة فهل هى الان سطوة الكاتب على النص القصصى .. أم انها خطوة الراوى لدى الكاتب ؟!

* شهادات :

وبالاضافة الى خمسة قصص يحتويها العدد الخاص ، وعشرة دراسات لواقع القصة القصيرة تاتى شهادتى القاص احمد بوزفور والناقد الميلودى شغموم .

ففى شهادة بوزفور يحكى قصة الاعماق — فهى « ليست شعرا » « وليست دراما » — ولكنها من لغة تنسج وتخبز ومحكوم عليها بالفعل والفاعل والحال ؟

وفى محاولة مستعصية لشرح ابعاد هذا الوجع — تمضى شهادة القاص .. « كلا ليس رفضا ولا ثورة ولا تاصيلا ولا اصالة ولا .... ولكن فى يدى النار وهذه القصة صرا. فى النجدة ليست صيحة المخاض ولا حشرجة الاحتضار » .

ترى ما هى الكتابة الان .. وعن اية مادة واقعية تعبر ؟

يجيب القاص « الكتابة بصدق كالسير فى حقل النام »!

* ليبرالية قصصية .. أم تحرير للابداعية :

اما شهادة الميلودى فتتعرض الى الاجابة عن السؤال الابدى .. ما القصة ؟ ولكنها الاجابة المستحيلة — « ومع ذلك فان لدينا جميعا فكرة أو احساسا عما تكونه القصة » .

والسؤال هل يكفى هذا الاحساس لكى يكتب المرء قصة — نعم — يقول الميلودى « اذا كان يتوفر على حد ادنى من الموهبة » !

ان المهم بالنسبة للابداع هو تشجيع الاختلاف وتغذيته والدفع به الى اقصى حدوده.

وينتقل الشاهد الى سؤال آخر — عن اى شىء يكتب الكاتب ؟ يقول هنرى ميللر « عن شىء واحد فقط . انه يكتب عن ذاته » .

وتظل الشهادة فارقة فى ذاتها — متلمسة الطريق الى موضوعها ومطالبة بتلك الليبرالية « التى لا تصلح سوى فى مجال الابداع — بل انها ضرورة لممارسة الابداع — وللتغلب على السلفية النقدية والقصية ، شريطة أن نساعد الكاتب بالنشر والمناقشة — بعيدا عن كل تعسف نظرى ». ؟!

في ذكرى السنباطي .. غاب أهل الفن

مصباح قطب

فى فترة الالق الاولى التى صاحبت النهضة الوطنية برزت الحان رياض السنباطى مع شدو ام كلثوم ابداعا فى اطار حركة فنية وثقافية وحضارية ، جاءت كرد فعل للاحتلال البريطانى ولطول سنوات التخلف والتحجر .

ويوم ٧ اكتوبر الماضى وافق الذكرى الثالثة لرحيل الموسيقار رياض السنباطى ، واهدته وزارة الثقافة فى هذه المناسبة شهادة تقدير — متاخرة — لما اسداه للنغم وللثقافة الموسيقية والفنية فى مصر ، وفى اطار الاحتفال بالذكرى ايضا . اقامت جمعية اصدقاء السنباطى حفلا بقاعة سيد درويش بالهرم ، القت فيه د. نعمات فؤاد — نائبة رئيس شرف الجمعية — كلمة دارت حول مغزى الاحتفال بذكرى الفنان ، واوضحت ان ذكرى المبدعين ليست منتهزا لطقوس رثائية وشكلية ولكنها فرصة يجد فيها الصدق والشعب نفسهما ويجددان حيويتهما باستلهام عطاء السابقين .

وقد كان السنباطى — غير كونه بدعا — متذوقا يقرا ويسمع ويتأمل وينصت كثيرا ، لذلك جاء فنه نابضا حيا بالحس والتعبير بعيدا عن الاقتباس والالتباس ، ولم يكن الطريق سهلا لتشق اعمال هذا الفنان طريقها الحريرى الى اذن المستمع المصرى لتتلقفها الافئدة وكانها تميمة الحب الضائع التى افتقدها العربى فى واقعه فسعى اليها فى شدو فنانيه الكبار .

ومنذ تغنت ام كلثوم برائعتها — رباعيات الخيام — كما تقول د. نعمات قصرت المسافة بين القصيدة والانسان العادى واكد هذا المعنى ما تلاها من قصائد شاعت وتغنت بها الجماهير « ولد الهدى » ، مصر ، « الاطلال » ، اراك عصى الدمع ... »

● ولم يسكن السنباطى الى هذا القدر اللذيذ لاغانى الهيام والغرام فقط ، بل كان له فى الاناشيد الوطنية باع وسبق « نشيد الجامعة ونشيد الشباب » .

وهو هنا يبتعد كثيرا عن التسطيح والتشنج ويعمد الى المقامات الرفيعة والتعبير المناسب ليضمنه مشاعره الوطنية .

وفى النظرة الاخيرة فان ظاهرة السنباطى/ام كلثوم ومعهما زكريا احمد هى ظاهرة ادبية موسيقية بارزة تحتاج الى مزيد من تسليط الاضواء .

اما — د. سمحة الخولى — رئيسة اكاديمية الفنون ، فقد انصب حديثها حول بعض المميزات الموسيقية لالحان السنباطى ، من خلال ٩٠ لحنا متنوعا له درستها الاكاديمية ، تبين منها حرصه على المقامات العربية حتى تلك التى هجرها الملحنون وبعث الروح والحيوية فى تلك المقامات .

● وقد احتل مقام « الهزام » المرتبة الاولى فى استخدامات السنباطى الموسيقية « سلوا قلبى تمثل نموذجا لهذا المقام »

● يليه مقام « الرصد » فى المرتبة فقد احتل ١٥ لحنا من القائمة .

* وبعد ذلك ياتى المقام الشهير « البياتى » والذى ظن الكثيرون — ولا يزالون — انه الاكثر مشاعا وملاءمة للذوق المصرى بتراثه الوجدانى الزراعى الذى يشكله الافق المفتوح والنبت المغروس فى الارض .

* اما استخدام السنباطى « للنهاوند » وهو المقام القريب من النغم الغربى ، فقد كان استخداما حاذقا ذا ملمس فنى متميز ومتمتع بمقدرة عالية من المحافظة على استمرارية الاستخدام الجمالى والتعبيرى من خلال الموروث العربى ولفتت د. سمحة الى اغتراف السنباطى من معين الفن الشعبى فى بساطة اخاذة تكشفها اغنيته الشهيرتين «على بلد المحبوب وديني » و « الليلة عيد » .

* ومن طول ما سمعنا عن اسحاق الموصلى وزرياب وغيرهما ، دون ان نرى اثرا للدرس النقدى لاعمالهم فى موسيقانا ، فان السنباطى يبقى وحده الرابطة بين عصر تولى كان الفن فيه حليف الترف والمترفين وبين عصر اتى فى غضون حركة وطنية شاملة ولكن تحت نفس الراية تقريبا.

* واشادت د. سمحة الخولى بالايام القلائل التى قضاها السنباطى مدرسا للتلحين العربى « بالكونسرفتوار » . وطالبت الباحثين الموسيقيين ببذل جهود اوسع لتحليل مضامين الاعمال الفنية لهذا الفنان .

* اما عاشق السنباطى فرج العنترى — عضو الجمعية فقد اعتبره استاذا بالنغم للقومية العربية، ورائد صحوة فنية كان يراد ايامها للوطن تخديره بزائف الاغانى والافكار لينصرف عن النهضة الى الخمول والتبعية .

* وتحليلا لاحد المواقف المتشابهة مع الاعمال الفنية العالمية يقول العنترى : كما لا ننسى كيفية تلحين « فيردى» لمشهد السكير فى اوبرا عطيل، فان المرء لابد ان يشيد بالتنفيذ الثرى لكملة « سكا ١١١١ رى» فى اغنية الاطلال لام كلثوم والتى لحنها السنباطى .

* واذا كنا جادين فى البحث عن محاولة للخروج من المسرح الجنائى — على حد قول العنترى — الى المسرح الغنائى فان تبعد اعمال السنباطى يعد على جانب كبير من الاهمية فى هذا الصدد .

جانب فنى ..

وجانب الاداء الفنى فى الاحتفال تكفلت به فرقة امكلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنيد ، حيث ادت مقطوعة موسيقية للفقيد اعقبتها اغانى لاحمد ابراهيم وتوفيق فريد واجلال المنيلاوى والمجموعة ، عدا عزف منفرد على القانون لمايسة عبد الغنى « الحب كده » بمصاحبة الكونترباس والايقاع .

مجرد تساؤلات

فاذا ما نحينا جانبا الشكل التقريرى للاحتفال فيما نكتبه فسوف نجد انفسنا بازاء عدة ملاحظات هامة :

* فقد تخلف عن الحفل — رغم الدعوات المجانية والتليفزيون — الكثيرون بما فيهم اهل الاختصاص ، وهم الملحنون ودارسو الموسيقى والمطربون — ومعهم احمد السنباطى نفسه — بما يعكس حالة من العبث الفنى الذى شغل اهله بشكل لم يسبق له مثال ، ولعلها ردة الى عصر فنون الحانات ابان الحربين الاولى والثانية العالميتين ، اما المناقشات الجادة ومحاولة الدرس والفحص والتنوير فامر لا يرد على خريطة عصر الفنائة اطلاقا .

* واذا كان رياض السنباطى يمثل — ضمن جيل كامل من المبدعين — مرحلة الابداع الكلاسيكى التى تصاحب بدء الثورات البورجوازية عادة ، فان المرء يتساءل متى وأين ياترى ترفع بصمات هذه المرحلة وقد انحدرت بفنها وضجيجها الى اسفل منحدر « من أم كلثوم لعدوية ، ومن طه حسين الى مصطفى محمود ومن على عبد الرازق الى الشيخ ... !! »

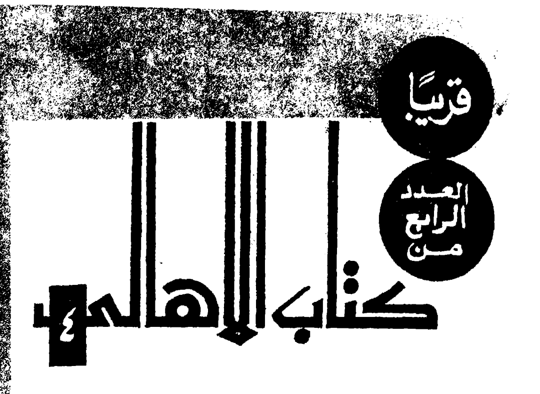
* الملاحظة الثالثة والاخيرة تدور حول فرقة أم كلثوم (ونظيرتها الموسيقى العربية)، وقد كانت نشاتهما رد فعل فنى مباشر للانسياب الهائج لاغانى

الهــذر والجنس والانحطاط والهوان التي ارتضتها الطفيلية مسمعا ، فكان طبيعيا للفرقتين أن تعيدا تقديم اعمال محمد عثمان وسيد درويش وأبوالعلا محمد وعلى محمـــود وسلامة حجازى وعبد الوهاب وأمكلثوم والسنباطى لمواجهـــة التيار العاتى للتسطيح ... الا ان الامر للاسف وقف عند هـــذه النقطة ولم يتعداها الى محاولة خلق « اغنيـــة الشـــعب » الجـــديدة ، تلك التي تستثير الهمم وتنير الافق والوعى وتمد حبل الود بين تيار التقدم وبين النمـط الواعد لحلم بالخـبز والعدل آت لا محالة .

والمرء يتساءل: لماذا يحال بين هذه الفـرق وبين تكوين كوادر موسيقية خاصـــة تعكف على كلمات شعراء امثال احمد نجم وكمال عمار وفؤاد حداد والابنودى وعبد الرحيم منصور ... بل ومحمـــود درويش وســـعدى يوســـف وصـــلاح عبد الصـــبور وحجازى ... وذلك حـــلا لاشكالية التراث والمعاصرة التي يلوكها المثقفون صباح مســـاء دون أدنى قدر من المشاركة في حلها عمـــلا ايجابيـــا وفنـــا وادبا خلاقا يستلهم اصرار الشعب عـــلى العدل والسلام والحرية ؟

* هل من العيب أن تغنى الموسيقى العربيـــة عن رغيف الخبز والعـــامل والطلبـــة والمظاهرات واشـــكال التلاقى العاطفى الواعيـــة والمستنيرة الى آخره ؟

ان المرء لا يحار كثيرا فى تفسير انصراف الشباب الذى بدا متحمسا للغاية لهذه الفرق ـ عنهـــا الى الارتداد النفسى قنوطا ويأسا فى انتظار اغنية لم تات بعد .



محنة التعليم في مصر

د. سعيد اسماعيل على